

THE GENERAL THEOLOGICAL
SEMINARY LIBRARY

CHELSEA SQUARE, NEW YORK II, N. Y.



Library Endowment Fund





Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-BIF-961_6

WILHELM DILTHEYS GESAMMELTE SCHRIFTEN

VI. BAND



1938

LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG UND DRUCK VON B.G. TEUBNER

DIE GEISTIGE WELT

EINLEITUNG IN DIE PHILOSOPHIE DES LEBENS

ZWEITE HÄLFTE ABHANDLUNGEN ZUR POETIK, ETHIK UND PÄDAGOGIK

VERSUCH EINER ANALYSE DES MORALISCHEN
BEWUSSTSEINS • ÜBER DIE MÖGLICHKEIT EINER
ALLGEMEINGÜLTIGEN PÄDAGOGISCHEN WISSEN-
SCHAFT • SCHULREFORMEN UND SCHULSTUBEN
DICHTERISCHE EINBILDUNGSKRAFT UND WAHN-
SINN • DIE EINBILDUNGSKRAFT DES DICHTERS
BAUSTEINE FÜR EINE POETIK • DIE DREI EPOCHEN
DER MODERNEN ÄSTHETIK UND IHRE HEUTIGE
AUFGABE • DAS PROBLEM DER RELIGION
ANMERKUNGEN • NAMENREGISTER

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE



1938

LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG UND DRUCK VON B.G. TEUBNER

GENERAL-RECHEN-
UNGEN
VERLAG

B

129404

3216

.D8

1914

V.6

ZEICHENERKLÄRUNG

- * für bisher unveröffentlichte Schriften.
- [] für einzelne Zusätze aus den Handschriften.
- < > für Einfügungen des Herausgebers.

SCHUTZFORMEL FÜR DIE VEREINIGTEN STAATEN VON AMERIKA:
COPYRIGHT 1924 BY B. G. TEUBNER IN LEIPZIG

PRINTED IN GERMANY

ALLE RECHTE, EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN

INHALT

	Seite
*Versuch einer Analyse des moralischen Bewußtseins (1864)	1
Erster Abschnitt. Das moralische Bewußtsein, nach seiner Form angesehen .	1
Zweiter Abschnitt. Das moralische Bewußtsein, nach seinem Inhalt betrachtet	28
Über die Möglichkeit einer allgemeingültigen pädagogischen Wissen-	
schaft (1888).	56
I. Die wissenschaftliche Rückständigkeit der herrschenden pädagogischen Systeme	56
II. Eigenschaften des Seelenlebens, welche ein System von Regeln der Erziehung	
ermöglichen	62
III. Der so bedingte Zusammenhang der Pädagogik	69
*Schulreformen und Schulstuben (1890)	83
Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn (Rede, 1886)	90
Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887)	103
Erster Abschnitt. Die erworbenen Einsichten und die neuen Aufgaben der	
Poetik	109
1. Die Poetik als Formenlehre und Technik	109
2. Untersuchungen über das schaffende Vermögen, aus welchem die Kunst-	
werke, darunter auch die Dichtungen, entspringen	113
3. Probleme und Hilfsmittel einer heutigen Poetik	123
Zweiter Abschnitt.	
Erstes Kapitel. Beschreibung der Organisation des Dichters.	127
1. Die Vorgänge in seinem Seelenleben, abgesehen von seiner besonderen	
Organisation	127
2. Die elementare Funktion des Dichters	129
3. Diese Funktion ist durch die größere Energie gewisser seelischer Vor-	
gänge bedingt	131
4. Die Einbildungskraft des Dichters in ihrer Verwandtschaft mit dem	
Traum, dem Wahnsinn und anderen Zuständen, die von der Norm des	
wachen Lebens abweichen.	138
Zweites Kapitel. Versuch einer psychologischen Erklärung des dichterischen	
Schaffens	139
1. Elementare Vorgänge zwischen einzelnen Vorstellungen.	140
2. Der Zusammenhang des Seelenlebens und die von ihm aus erwirkten	
Bildungsprozesse	142
3. Die drei Hauptformen der Bildungsvorgänge und die Stellung des künst-	
lerischen Schaffens im Zusammenhang des Seelenlebens	144
4. Die Gefühlskreise und die aus ihnen stammenden ästhetischen Elemen-	
targesetze	148
5. Die Gleichförmigkeit im Kausalzusammenhang des Gefühlslebens und	
einige aus ihnen stammende höhere Gesetze der Poetik	157

6. Die Gesetze, nach denen sich unter dem Einfluß des Gefühlslebens die Vorstellungen frei über die Grenzen des Wirklichen hinaus umwandeln.	
Das Schaffen des Dichters. Die Hilfsmittel der poetischen Technik . . .	163
Drittes Kapitel. Bestätigende Selbstzeugnisse der Dichter	178
Dritter Abschnitt. Das Typische in der Dichtung	185
Vierter Abschnitt. Ausblicke auf die Theorie der poetischen Technik, welche auf diese psychologische Grundlegung gebaut werden kann	188
Allgemeingültigkeit und geschichtliche Begrenztheit der poetischen Technik.	188
Erstes Kapitel. Das dichterische Schaffen und der ästhetische Eindruck . .	190
Zweites Kapitel. Die Technik des Dichters	197
Drittes Kapitel. Die Geschichtlichkeit der poetischen Technik	228
Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe (1892)	242
I. Die drei bisherigen Methoden der Ästhetik	247
Das natürliche System ästhetischer Gesetze und die ästhetischen Methoden des 17. Jahrhunderts	248
Wert der rationalen Ästhetik	253
Die Analysis des ästhetischen Eindrucks und die ästhetischen Methoden des 18. Jahrhunderts	254
Würdigung der Analysis des ästhetischen Eindrucks.	263
Die historische Methode und die Ästhetik des 19. Jahrhunderts.	266
II. Ideen über die Auflösung der gegenwärtigen Aufgaben	270
Schaffen und Genießen	271
Formensprache und Kunstregeln	275
Der Naturalismus.	281
Die Kunst der Gegenwart.	284
*Das Problem der Religion (1911)	288
Anmerkungen	306
*Fragmente zur Poetik (1907/8).	313
Namenregister	322

VERSUCH EINER ANALYSE DES MORALISCHEN BEWUSSTSEINS

(1864)

ERSTER ABSCHNITT

DAS MORALISCHE BEWUSSTSEIN, NACH SEINER FORM ANGESEHEN

I.

Die Klagen über das Leiden der Welt endigen nicht. Aber die Leiden unserer physischen Existenz sind im Durchschnitt höchst erträglich; alle anderen stammen vornehmlich aus einer starren Beschränktheit oder einer sich selbst überlassenen Leidenschaftlichkeit, den bohrenden Empfindungen von Neid, Gelten-wollen, nicht im selben Grade erwideter Zuneigung, welche alle an dem Dasein der meisten Menschen nagen. Gegen diese und so unzählige andere schmerzliche Affekte gibt es in der Veränderung der gesellschaftlichen Zustände nur eng eingegrenzte Mittel der Abhilfe: dagegen eine wenigstens dem Anschein nach unbegrenzte in der Einwirkung auf den menschlichen Willen. Solche Einwirkung üben Erziehung, Religion, die heilsamsten Einrichtungen der Gesellschaft — zuletzt auch die philosophische Vertiefung in unser moralisches Bewußtsein. Denn hier erst treffen wir auf ein Allgemeingültiges, Gewisses, das unser Leben leitet.

Die größten Philosophen haben mit ihren ethischen Theorien nach einer solchen Einwirkung gestrebt. Mit einer besonders im Gorgias und der Republik offen hervorbrechenden Leidenschaft strebte die Philosophie Platos nach einer moralisch-politischen Reform. Aristoteles sagt, das ganze Ziel der Moral sei nicht die Erkenntnis, sondern das Leben (Eth. Nic. I, 3); die Beschäftigung mit ihr geschehe nicht um der Theorie selber willen, nicht um zu wissen, was die Tugend sei, untersuchen wir, sondern um tugendhaft zu werden (II, 2); ihn entschädigte für die von ihm erkannte geringere Evidenz der Moral ihre Fruchtbarkeit für das Leben. Dann Kant: „Wenn es irgendeine Wissenschaft gibt, die der Mensch wirklich bedarf, so ist

es die, welche ich lehre, die Stelle geziemend zu erfüllen, welche dem Menschen in der Schöpfung angewiesen ist, und aus der er lernen kann, was man sein muß, um ein Mensch zu sein. Gesetzt er hätte über sich oder unter sich zu täuschende Anlockungen kennen gelernt, die ihn unvermerkt aus seiner eigentümlichen Stelle gebracht haben, so wird ihn diese Unterweisung wiederum zum Stande des Menschen zurückführen, und er mag sich alsdann auch noch so klein oder mangelhaft finden, so wird er doch für seinen angewiesenen Posten recht gut sein, weil er gerade das ist, was er sein soll.“ (Rosenkr. XI, S. 241, vgl. 240.) Denselben Zug der Spinozischen Ethik zur Einwirkung auf das moralische Leben selber zeigt der Eingang des Fragments de intellectus emendatione.

Unter der Einwirkung dieses starken Zuges entwickelte sich die Ethik. Sie nebst der Pädagogik und Religionsphilosophie gaben der Philosophie eine Wirkung auf das Leben. Demnach bildete ihren Grundstock, zumal seitdem sie sich mit der Religion zu gemeinsamer Wirkung auf die Gemüter verband, ein Idealsystem zumeist von Pflichten oder Tugenden, mit der Macht der unbedingten Verbindlichkeit ausgestattet, damit es in solcher Gestalt unmittelbar das Leben bestimme. Aber gerade dieser Charakter der Ethik, welcher aus ihrem Drang nach unmittelbarer Einwirkung entsprang, hat ihre Wirksamkeit dergestalt beeinträchtigt, daß die Weltleute sie dem Katheder ausschließlic zuweisen, ja sie von diesem selber zu verschwinden beginnt.

Das Bedürfnis der Ethik nach Wirkung auf das Leben und der bedürfnislose reine Reiz der Forschung treiben gleicherweise zu einer Untersuchung dessen, was ist, als des Fundamentes aller Gebote und aller Ideale. Herbarts Polemik hiergegen fällt mit seinem künstlichen Begriff des Seins, welcher freilich in diesem keine Möglichkeit einer Hindeutung auf das Sollen übrig läßt. Verschiedene Gruppen von Tatsachen treten hier auf, deren Untersuchung verschiedene Grundlagen und Methoden fordert. Wenn wir unter diesen die Aufgabe einer Analyse des moralischen Bewußtseins auswählen, so geschieht es einerseits, weil eine solche Analyse aller psychologischen und metaphysischen Voraussetzungen entraten kann und somit aus dem großen Ganzen der sich auf dieser Grundlage erhebenden Ethik ausgesondert werden kann, andererseits weil sie gerade einige der hauptsächlichsten von jenen Schwierigkeiten löst, in welche die bisherige Entwicklung der Ethik dieselbe der Wirklichkeit der moralischen Motive und dem Leben gegenüber gebracht hat.

Mag man sonst aus metaphysischen Prinzipien darüber streiten, wiefern dem System des Sollens und der Ideale ein Sein und eine Grundansicht über die wirkliche Welt zugrunde liegen könne: unser

Unternehmen einer Analyse des moralischen Bewußtseins bedarf keiner verwickelten Betrachtungen zu seiner Begründung. Es ist darum die notwendige Voraussetzung für jede Ethik, weil das Sollen selber, die absolute Verbindlichkeit, das Urteil des Zuschauers sich bei näherer Betrachtung als ein sehr schwieriges Problem erweisen lassen. Aller bisherigen Ethik geht demnach die Frage voran, ob diese Ausgangspunkte die ganze Form des moralischen Bewußtseins wirklich vollständig und entsprechend ausdrücken. Denn auch Kant, nach dem außerordentlich tiefen Anfang seiner Analyse des moralischen Bewußtseins, schafft sich sogleich einen willkürlich begrenzten Boden derselben, indem er den Begriff der Pflicht als das wesentliche ethische Phänomen behandelt, dem dann der entsprechende des Gesetzes von selber nachkommt. Herbart sah die Willkürlichkeit dieser Grundlage scharfsinnig ein. (Werke VIII, 8, 9.) Aber seine eigne Analyse geht, anstatt von dem moralischen Bewußtsein selber, von den abstrakten Begriffen der Pflichten, der Tugenden und der Güter aus, als ob es gälte, sein moralisches Erkenntnisprinzip des sittlichen Geschmacks diesen gegenüber zu rechtfertigen und nicht gegenüber dem moralischen Bewußtsein selber. Zugleich beseitigt diese Kritik mit Unrecht ohne weiteres den ethischen Begriff der Tugend; er nimmt an: „der Wert der Tugend könnte nur in einem gewissen Selbstgefühl vernommen werden“, während dies doch nur dann notwendig wäre, wenn man, völlig irrtümlich, im Individuum selber hinter dem Motiv der Tugend noch einmal ein zweites suchen wollte, durch welches dann die Tugend ihren Wert erhielte: die wahre Bestimmung des den Tugenden einen Wert verleihenden Grundes, wie wir sie Seite 52 aufzustellen versuchen, ist in dieser Kritik übersehen.

Die Analyse des moralischen Bewußtseins soll aber nicht nur dem Sollen, der absoluten Verbindlichkeit, dem Urteil des Zuschauers, kurz der moralischen Prädizierung, wie sie in verschiedenen Systemen verschieden als Erkenntnisprinzip auftritt, ein Fundament in einer vollständigeren Analyse der moralischen Form geben; sie gestaltet dieses Fundament selber um. Denn es ist in jeder bisherigen Form mit Widersprüchen behaftet, von welchen wir nur drei hervorheben.

Erstens. Die Ethik muß Motive treffen, welche wirklich bewegen; sie muß alle wesentlichen von diesen Motiven in sich versammeln. Nun kann man von der idealsten Gesinnung aus, von dem abstraktesten Formenprinzip aus ein System konstruieren; dies enthält so nimmermehr die Motive, welche die Moralität des gewöhnlichen menschlichen Lebens ausmachen. Jede Gestaltung der Ethik bedarf daher zu ihrem Leitfaden einer Analyse des moralischen Bewußtseins, welche die ganze Mannigfaltigkeit der Motive, auf denen die moralische Welt beruht,

enthält. Erst wenn so zwischen dem Idealbegriff des Guten und der Fülle der von verschiedenen moralischen Prädikaten oder gar von dem Anspruch auf Verbindlichkeit begleiteten Motiven eine Ausgleichung erfolgt: verständigt sich das System mit dem Leben.

Zweitens. Jedes aufgestellte System befindet sich mitten in der außerordentlichen Veränderlichkeit der moralischen Vorschriften und Werte. Wenn nun die Moral bald so bald anders, aber mit der gleichen Unbedingtheit redet, wenn so das Veränderliche von ihr mit dem ewig Gleichen auf gleicher Stufe aufgestellt wird und wenn endlich kein Grund der Veränderlichkeit, welcher auch in diesem selber etwas Unbedingtes aufzeigte, gefunden wird: dann hat der Skeptizismus der Ethik gegenüber einen beinahe unbegrenzten Spielraum. Und wenn nun ferner die einfachsten Gebote der Moral und die subtilsten Anforderungen des Ideals in einer ganz gleichen Form unbedingter Verbindlichkeit dem handelnden Menschen gegenübertreten, dann müssen jene einfachen Gebote notwendig leiden, wenn der Mensch die Einsicht erlangt, daß das Streben nach Individualität oder ähnliches durchaus die Art von Verbindlichkeit nicht besitzt, welche es beansprucht.

Drittens. Die Ethik hat für das Leben eine reformatorische Bedeutung. Zwischen der voranschreitenden Einsicht in die Welt der Werte und den fixierten Systemen von Vorschriften treten beständig Diskrepanzen auf, welche beständig ausgeglichen werden wollen. Diese Ausgleichung zwischen der Welt der Werte und der der Pflichten, in deren Verhältnis das Gesetz und das Unbedingte mitten in der Veränderlichkeit des moralischen Bewußtseins liegt, ist nur dann möglich, wenn die Elemente des Moralischen völlig erkannt sind. Obwohl diese Aufgabe bereits über die Analyse des moralischen Bewußtseins in die metaphysisch-psychologische Grundlegung der Ethik selber hineinführt. Aber einige entscheidende Sätze für die Lösung dieser Aufgabe liegen schon hier.

Eine Untersuchung, wie wir sie hier bezeichnen, tritt neben andere, welche alle die Gesetze und den Grund der moralischen Welt betreffen. Man sollte die Philosophie hierin nicht ärmer machen wollen, als die anderen Wissenschaften sind: auch in ihr haben Untersuchungen von den verschiedensten Ausgangspunkten aus nebeneinander Raum, falls sie sich als miteinander einstimmig erweisen. Und warum sollte man dies nicht von Untersuchungen erwarten, welche von sehr verschiedenen Gruppen von Tatsachen ausgehen, da, nach der notwendigen Annahme alles wissenschaftlichen Denkens, alle Tatsachen miteinander einstimmig sind, welche eine Welt umfassen?

2.

Die vollständigsten Analysen des moralischen Bewußtseins verdanken wir Kant und unter den Engländern Hume. Aristoteles hat es in den einleitenden Erörterungen der Nikomachischen Ethik als den methodischen Grundsatz der politischen Wissenschaften ausgesprochen, daß man von dem uns Ersten und Bekanntesten, somit den Phänomenen zu dem Grunde voranschreiten müsse; dieser Stelle entsprechen andere in den naturwissenschaftlichen Schriften; aber aus verschiedenen Gründen war ihm das moralische Bewußtsein noch nicht ein solcher Ausgangspunkt. Von Kant hat neuerdings Schopenhauer geleugnet, daß derselbe eine Analyse des moralischen Bewußtseins überhaupt beabsichtigt habe. In seiner Kritik Kants (Grundprobleme, S. 138)* sagt dieser: „Fast alle Kantianer sind in den Irrtum geraten, daß Kant den kategorischen Imperativ unmittelbar als eine Tatsache des Bewußtseins aufstelle: dann wäre er aber anthropologisch“ usw. In diesem Irrtum sei schon Reinhold (Beiträge II, 21) befangen, wenn er sage: „Kant nimmt das Moralgesetz als ein unmittelbar gewisses Faktum, als ursprüngliche Tatsache des moralischen Bewußtseins an.“ Kants Begründung seines Moralgesetzes sei aber keineswegs die empirische Nachweisung desselben als einer Tatsache des Bewußtseins, sondern ein sehr subtiler Gedankenprozeß, welchen er nun aus den Stellen der Grundlegung (Ros., S. 22 u. 46) in zusammengezogener Form mitteilt. Diesem zufolge erklärt er ausdrücklich, daß nur dieser Gedankenprozeß selber der Ursprung aller moralischen Begriffe, des punctum saliens der Moralität nach Kant sei, so daß ohne diesen Gedankenprozeß nicht einmal ein Anstoß uns auch nur nach einem solchen Gesetze umzusehen vorhanden sei (S. 142).

Wenn Kant in der Tat die Theorie aufgestellt hätte, daß der moralische Prozeß im menschlichen Gemüt in jenen Sätzen, die Stoff und Form des Gesetzes unterscheiden, dunkel oder hell gedacht, verlaufe, so wäre die Basis seiner Ethik die Narrheit eines logischen Pedanten. Das Mißverständnis Schopenhauers beruht darauf, daß er Methode und Absicht des ersten und zweiten Abschnitts der Grundlegung nicht in ihrem Unterschied klar erkennt. Ihn verwirren alle die Stellen, in denen sich Kant gegen jede Ableitung und Erklärung des kategorischen Imperativs aus der Erfahrung wendet. Dagegen unternimmt Kant allerdings, den kategorischen Imperativ durch eine Analyse des moralischen Bewußtseins als den Grund desselben aufzuzeigen, falls dieses nur sich selber verdeutlicht wird. Was so durch Analyse des moralischen Be-

* Die beiden Grundprobleme der Ethik, behandelt in zwei akademischen Preisschriften, von A. Schopenhauer, 2. Auflage, Leipzig 1860.

wußtseins aufgezeigt werden könne, faßt er dahin zusammen: „Die Vernunft zwingt mir unmittelbare Achtung für eine mögliche allgemeine Gesetzgebung ab, von der ich zwar jetzt noch nicht einsehe, worauf sie sich gründe (welches der Philosoph untersuchen mag), wenigstens aber doch so viel verstehe: daß es eine Schätzung des Werts sei, welcher allen Wert dessen, was durch Neigung angepriesen wird, weit überwiegt.“ Hiermit stimmen denn auch die Stellen der Kritik der praktischen Vernunft, in welchem des Sittengesetzes, als eines Faktums des moralischen Bewußtseins Erwähnung geschieht: S. 140, 142, 143, 163, 184.

Somit enthält der erste Abschnitt der Grundlegung allerdings eine Analyse des moralischen Bewußtseins, während der zweite von der praktischen Vernunft aus synthetisch fortschreitet. Wenn aber überhaupt die Synthesis jeder Analyse Anfang und Richtung bestimmt, so schwebt vielmehr der Analyse Kants bereits ihr ganzes Resultat fertig vor; das Sittengesetz wird nicht gefunden, es wird nur aufgezeigt; in der Untersuchung wird das moralische Bewußtsein immer durchsichtiger gemacht, bis hinter seinen Phänomenen wie hinter einem leichten Schleier das achtungsgebietende Sittengesetz erscheint. Das moralische Bewußtsein aber fordert vielmehr eine Analyse, welche nicht nur allen seinen Phänomenen dasselbe gleichbleibende Element der apriorischen Form abgewinnt, sondern, nach Art der Lösung antithetischer Probleme, die Beziehung der veränderlichen Vielheit des Inhalts zu der unbedingten Form mit in die Analyse hineinzieht.

Die Frage ist nun, wie die Natur des Gegenstandes und die Bedingungen, unter welchen wir ihn erblicken, die Analyse modifizieren. Besonders bemerkbar macht sich die Schwierigkeit, daß der Gegenstand der Analyse, das moralische Bewußtsein, nur teilweise erscheint. Denn dieser Gegenstand ist nicht dies oder jenes moralische Bewußtsein, sondern das moralische Bewußtsein überhaupt. Nun ist schon das der Analyse zugrunde liegende Faktum einer unbedingten Verbindlichkeit nur durch eine höchst unvollkommene Induktion aufgezeigt, so daß eine örtlich-zeitliche Allgemeinheit desselben mit Kant nur metaphysisch erschlossen, nicht analytisch nachgewiesen werden kann. In dem, was Waitz in seiner Anthropologie der Naturvölker über diese bis jetzt zusammengestellt hat, widerspricht einer solchen Annahme einer überall herrschenden Allgemeinheit nichts, obwohl Waitz selber (I, 322) aus den Tatsachen, wie er sie übersah, einen anderen Schluß zog; ihm erscheint als das ursprüngliche Ethische die soziale Natur des Menschen, durch welche derselbe Recht, Eigentum, gesellschaftliche Abstufungen, engen Anschluß an Angehörige und Volk ausbildet, die Sittlichkeit dagegen erwächst ihm erst geschichtlich aus dieser sozialen

Natur des Menschen. So beruhen alle Annahmen über die örtliche allgemeine Ausdehnung und die wesentlichen Modifikationen moralischer Tatsachen auf unvollständiger Induktion und müssen daher möglichst vermieden werden. Und ebensowenig wissen wir, was weit wichtiger ist, wie wir der Zeit nach auf einen nicht allzu großen Horizont eingeeengt sind, dessen geringer Umfang von dem Historiker nur in der Rücksicht schmerzlich empfunden wird, daß immer mehreres nach rückwärts in Vergessenheit sinkt, dagegen von dem Moralisten vielmehr darin, daß die ganze Aussicht auf die Zukunft uns verschlossen ist — so auf das äußerste eingeeengt wissen wir weder, ob die Grundzüge des gegenwärtigen moralischen Bewußtseins mit den Menschen selber zugleich auftreten, noch wie sie sich bildeten und veränderten, noch ob sie in allen kommenden durch gar keine Ahnungen zu erreichenden Kulturstufen beständig verharren werden. Die Analyse beleuchtet daher das moralische Bewußtsein nur in einem sehr begrenzten Kreise und auch in diesem nur durch die beständig angewandte Analogie unseres eignen Innern. Ganz sicher verfährt sie daher nur, soweit sie in innerer Erfahrung und Beobachtung verfährt.

Es wird aber die innere Erfahrung durch ein dem Experiment analoges Verfahren, welches dieser Analyse des moralischen Bewußtseins eigen ist, außerordentlich erweitert. Man hat wohl diejenigen Wissenschaften, welche analytisch verfahren, danach unterschieden, ob ihre Natur das Experiment gestatte oder nicht. Man hat dann angenommen, daß innerhalb der Wissenschaften des Geistes für das Experiment kein Raum sei. Dagegen hat dasselbe durch Fechner und Helmholtz für die elementarsten Funktionen der menschlichen Seele, besonders für die Entstehung der Wahrnehmung Bedeutung erlangt. Gewissermaßen bedient sich nun auch die moralische Analyse beständig des Experiments. Es ist die Absicht desselben, Bedingungen herzustellen, um die Erfolge zu vergleichen. Indem die Bedingungen isoliert und verknüpft werden, erhalten unsere Schlüsse über die einen bestimmten Erfolg wirklich hervorbringenden völlige Sicherheit. Dementsprechend legen wir die Bedingungen einer moralischen Handlung je nach Bedürfnis unserer Untersuchung in einer in der Wirklichkeit nie vorkommenden Durchsichtigkeit zurecht und lassen dann aus diesem Eindruck ein moralisches Urteil entspringen, um die Natur der sittlichen Prädizierung so durch die verschiedensten Möglichkeiten hindurch zu verfolgen. So ergänzen wir die durch äußere Eindrücke angeregten und aus Beobachtung geschöpften moralischen Urteile durch in einem inneren Experiment hervorgerufene. Auch die deduktiven Systeme bedürfen beständig dieser Ergänzung, durch welche sie sich der Übereinstimmung ihrer Resultate mit dem Gewissen versichern.

Die Kasuistik ist den willkürlich und zwecklos aufgehäuften Experimenten schlechter Physiologen ähnlich. In ihr wird der sichere Messer der moralischen Welt durch Mißbrauch unheilbar verdorben. Nur die moralische Analyse genießt diesen Vorteil; schon wo die synthetischen Gesetze der Charakterbildung zu untersuchen sind, könnte dies dem Experiment vergleichbare Verfahren nur ins Werk gesetzt werden, wenn man Menschen dazu als Mittel benutzen könnte oder wollte, indem man sie unter verschiedene Bedingungen versetzte, was den Gesetzen der Moral widerspricht.

3.

Wir sondern das moralische Bewußtsein, um es der Analyse zu unterwerfen, aus der Welt des Geistes ab. Ist es nun eine willkürliche Abstraktion, durch welche dieser Begriff sich ausgebildet hat? Die Antwort kann nur die fertige Wissenschaft geben, weil nur diese Begriff, Definition und Wesen des moralischen Bewußtseins besitzt. Es bedarf aber einer vorläufigen Orientierung.

Die Welt des Geistes erscheint gleich der der Natur als eine Einheit, als der ununterbrochene Fluß eines unteilbaren Geschehens. Diese monistische Natur der Anschauung erreicht dann wieder die synthetische Vernunft, welcher der Begriff des Zweckes zugrunde liegt. Zwischen beiden bewegt sich die Forschung. Diese faßt das in der Anschauung und der Idee Einheitliche in verschiedenen nebeneinander hergehenden und sich ergänzenden Systemen auf. So werden die körperlichen Dinge der physikalischen und chemischen Untersuchung unterworfen, zwei Betrachtungsarten, deren Zusammenhang unserer Erkenntnis entgegen ist. In ähnlicher Weise unterliegt auch das Objekt der Ethik, welches die menschlichen Handlungen ausmachen, unter verschiedenen Gesichtspunkten einer verschiedenen Betrachtungsart. Es fällt nämlich zugleich unter den juridischen, ästhetischen und moralischen Gesichtspunkt. Von diesen hat es der juridische mit den Handlungen selber und ihrem Konnex in der Außenwelt zu tun; die Absicht der Handlungen fällt nur soweit unter ihn, als ihre wahre Natur daraus erkannt wird. Die ästhetische und moralische Betrachtung haben es beide mit dem Motiv zu tun, sofern aus ihm die Natur des sich äussernden Willens erkannt wird. Und zwar ist eine Handlung ästhetisch, sofern sie uns diesen Hervorgang gewissermaßen nackt und völlig anschaulich vor Augen stellt. Denn wir halten die Definition des Ästhetischen für falsch, nach welcher irgendein besonderer Inhalt, welcher in der ästhetischen Anschauung hervortritt, das Wesen desselben ausmache. Dagegen ist das ausschließliche Objekt der moralischen Betrachtung das Motiv der Handlung, sofern es die Substanz des Willens

anzeigt. Die Handlung selber ist für die moralische Betrachtung nur der Stoff, in welchem das Motiv erkannt wird. Ob in ihr noch ein Abglanz der hervorbringenden Seele liegt, oder ob dieselbe sogar in ihrer Erscheinung dieser widerspricht, interessiert die moralische Betrachtung nicht.

Das moralische Urteil ist somit die Betrachtung einer Handlung, sofern ihr Motiv die Substanz des handelnden Willens aufdeckt. Das moralische Bewußtsein ist die Summe aller in einem Geist gefällten Urteile, aber nicht als bloße Summe, sondern in ihrer inneren Beziehung angeschaut, wobei das Wort die Voraussetzung einer Einheit, welche den Grund des Moralischen bilde, enthält, wie ja das volkstümliche Denken diese Voraussetzungen so gern macht.

4.

Wenn wir das moralische Urteil als einen Schluß der Subsumption betrachten, so kann man sich entweder die allgemeinen Obersätze oder die partikularen Untersätze desselben, letztere in ihrer ganzen Individualität gedacht, als Grundlage einer zusammenhängenden Anschauung denken, da das dann übrigbleibende, das Schlußverfahren selber und die Folgerung, keinen neuen Ertrag bieten. Somit enthält das moralische Bewußtsein, als Zusammenfassung der moralischen Urteile, zwei mögliche Betrachtungsweisen.

Diese scheint auch Kant im Auge gehabt zu haben, als er in der Nachricht von seinen Vorlesungen (1765) die Tugendlehre in Untersuchung dessen, was geschieht und dessen, was geschehen soll, zerlegte. Offenbar wollte hier seine Untersuchung noch beide Betrachtungsarten miteinander verknüpfen. Völlig gesondert treten sie dann in der Grundlegung zur Metaphysik der Sitten hervor, welche die Ethik in zwei Teile zerlegte, den empirischen oder die praktische Anthropologie, den rationalen oder die eigentliche Moral. Hier verband noch die später fallengelassene Bezeichnung der Ethik beide, während nachher die ethische Beziehung des praktischen Bestandteils der Anthropologie ihm völlig verschwand.

Wenn sich die partikularen Untersätze, welche das moralische Bewußtsein enthält, somit die Motive, welche den Grund der Handlungen enthalten, nebst den möglichen Schlüssen auf die Substanz der handelnden Seele zu einer Gesamtbetrachtung verbinden, so nennen wir das Wissen hiervon Lebenserfahrung, den praktischen Ertrag dieses Wissens Lebensweisheit. Die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Analyse dieses untergeordneten Teils des moralischen Bewußtseins hängt ab von der Möglichkeit, aus den Handlungen, welche deutlich sind, auf die Motive und den Charakter Schlüsse zu ziehen, welche der An-

schauung entzogen sind. Dann für diese individuellen Anschauungen, welche in dem Bewußtsein selber keine Einheit haben, ein Band der Betrachtung zu finden. Hier bietet sich nun für die erste Aufgabe eine methodische Grundlage in der inneren Erfahrung, welche von dem freilich unendlich kleinen Ausschnitt der Sphäre menschlichen Handelns, den unser Ich ausmacht, Schlüsse auf den ganzen Kreis gestattet. Denn indem wir hier den Zusammenhang von Handlung, Motiv und Charakter innerlich erleben, erhalten wir in die Natur dieses Zusammenhangs die denkbar klarste Einsicht und für alle möglichen Fälle desselben eine Analogie. So scheint es wenigstens; in der Tat aber tritt dieser Einsicht eine außerordentliche Schwierigkeit entgegen. Der Zusammenhang von Handlung und Motiv liegt in vielen Fällen im Bewußtsein. Dagegen entspringen die Motive selber im Unbewußten. Wenn sie ins Bewußtsein treten, ist bereits der Prozeß der Motivation, der in den Charakter und seinen Zusammenhang mit den Motiven blicken ließe, vorüber. Der Charakter ist für die innere Erfahrung selber ein Geheimnis. Obwohl sehr oft im Bewußtsein liegend, entzieht sich doch auch das Verhältnis von Motiv und Handlung einer völligen Einsicht. Zunächst ist uns von allen vergangenen Handlungen das Motiv ganz im Verborgenen. Wir sind auch in dieser Beziehung wie von einem nicht allzugroßen Horizont umgeben, der dem äußeren Horizont gleich mit dem Voranschreitenden wechselt, dergestalt, daß stets ebensoviel, als vor uns neu auftaucht, nach rückwärts in Vergessenheit sinkt. Dann aber ist auch bei gegenwärtigen Handlungen der bewußte Impuls nicht immer der wirksame, sondern auch hier wie im Leben lieben es einige der wirksamsten Kräfte, im Hintergrund zu bleiben. Durchsichtigkeit der wirklichen Motive, so daß diese nie abgestumpft, nie vermengt werden, nie ein Versteckspiel treiben, ist das Ideal höchster moralischer Vollendung. Dies Ideal wäre daher auch beständig Quelle schöner Handlungen, während die Menschen es zumeist nur gelegentlich sind.

Den eigentlichen Inhalt des moralischen Bewußtseins bilden nun aber die allgemeinen Obersätze der moralischen Urteile, weil diese allein in dem urteilenden Bewußtsein ihren einheitlichen Grund haben, daher demselben allein wesentlich sind, während sich die partikularen Untersätze nur zufällig in ihm befinden, so daß ihre Einheit nicht in dem moralischen Bewußtsein liegt.

Wir sagen: moralisches Urteil, müßten aber, um genau zu reden, den unbequemen Ausdruck: moralische Prädizierung oder einen verwandten wählen, damit die doppelte Form deutlich hervortreten kann, in welcher diese Obersätze erscheinen. Die menschlichen Handlungen erscheinen nämlich von außen betrachtet, vom Zuschauer aus, als Ge-

genstand eines Urteils des Zuschauenden; dagegen erscheinen sie von innen, vom Handelnden aus angesehen, als von einem Sollen oder einer Verbindlichkeit begleitet. Ist nun das Phänomen dasselbe? Allerdings, denn in jedem Falle, in welchem ich mich als Handelnder unter der Nötigung einer moralischen Verbindlichkeit befinde, läßt sich diese Verbindlichkeit in demselben Satze ausdrücken, welcher meinem Urteil als Zuschauer zugrunde liegt. Desto wichtiger ist der Einfluß des verschiedenen Gesichtspunktes auf das ethische Verfahren. Daß die Verwirrung dieser beiden Gesichtspunkte auf die Ethik schädlich einwirken muß, ist selbstverständlich, aber auch das ausschließliche Zugrundelegen einer der beiden führt in ein Dilemma, welches jedem der beiden verhängnisvoll werden zu müssen scheint. Beifall und Mißfallen des Zuschauers, indem sie die Handlung von außen betrachten, treffen dieselbe, mit der Verbindlichkeit selber verglichen, mindestens in einer sehr abgeschwächten Gestalt, zumal die möglicherweise für die Erkenntnis wichtige innere Verbindung des verbindlich gedachten Beweggrunds mit dem sonstigen Inhalt des Geistes ist fast ganz verblaßt. Wo anderseits die unsere Handlungen bestimmende Verbindlichkeit inmitten aller treibenden Motive hervortritt: da ist die Aussonderung der moralischen Prädizierung, wie es scheint, kaum möglich. Sollten sich nun auch diese Schwierigkeiten von beiden Seiten als nicht völlig unlösbar zeigen, so treten doch in diesem Dilemma die Punkte hervor, in welchen jeder der beiden Gesichtspunkte seine Schwäche hat und die, durch welche jeder der beiden die Schwäche des andern ergänzen kann.

5.

Wenn wir das moralische Urteil als Betrachtung einer Handlung, nach ihrem Motiv angesehen, als welches es die Substanz des Willens ausdrückt, bezeichneten, so ergab die nähere Analyse, daß das Wesen dieses Urteils nicht in der Anschauung dieses Zusammenhangs, sondern in der mit demselben zugleich hervortretenden Prädizierung liege. Wenn wir dann dies moralische Urteil in der Form eines Schlusses verdeutlichten, so entsprach dies allerdings dem wirklichen inneren Verfahren unseres gegenwärtigen sehr geschulten moralischen Bewußtseins, welches überall entweder schon bewußterweise aus Obersätzen urteilt, oder doch sofort bereit ist, das individuelle moralische Urteil auf seinen Obersatz zurückzuführen. Wir fürchten nicht, das jemand logisches Urteil und moralische Beurteilung verwechsle und sich daher über dies Urteil, das ein Schluß ist, erstaune. Wohl aber wird man vielleicht darauf bestehen, daß das Urteil (das logische) die einfachste Form der (moralischen) Prädizierung sei. Dies gilt aber

nur, wenn von der einfachsten logischen Form, nicht wenn von der ursprünglichen moralischen die Rede ist. Denn das moralische Urteil, als individuelles, kann ebensowohl ein bloßes Resultat des Schlusses, als dieser eine bloße durch Induktion hinzugefundene Ergänzung des Urteils sein. Sind die allgemeinen Obersätze der wirkliche Ursprung der Prädizierung? Es entscheidet sich an diesem Punkte, ob die moralische Prädizierung eine Abstraktion aus der moralischen Empfindung oder ob sie eine Subsumption unter allgemeine Gesetze sei.

Hiermit sind wir auf die Grundfrage geführt, welche zwischen Kant und der Moral seines Zeitalters schwebte. Die Moral dieses Zeitalters stand Kant, wie wir aus vielen Anzeichen nachweisen zu können glauben, besonders in den Grundgedanken Humes vor der Seele. Dieser sagt in der Sittenlehre der Gesellschaft, Anhang, vom moralischen Gefühle: „Obgleich die Vernunft zureichend ist, uns die schädlichen oder nützlichen Ziele der Eigenschaften und Handlungen zu lehren, so ist sie doch allein nicht zureichend, einen moralischen Tadel oder Beifall zu wirken. Nutzen ist das bloße Hinzielen auf eine gewisse Absicht, und wenn nun diese Absicht uns völlig gleichgültig wäre, so empfänden wir notwendig eben dieselbe Gleichgültigkeit gegen die Mittel. Somit bedarf es einer sich äußernden Empfindung, wenn wir nützliche Ziele schädlichen vorziehen sollen.“ Hier ist sehr deutlich entwickelt, was Kant seinem kategorischen Imperativ als assertorischen gegenüberstellt. Denn die hypothetischen Imperative (die der Geschicklichkeit) sind auch hier wieder nur den Urteilsformen zuliebe hinzugefügt.

Unsere Analyse hat die moralische Prädizierung als das wesentliche und bestimmende in den Vorgängen des moralischen Bewußtseins herausgehoben. Wenn wir nun weiter sagen könnten, daß diese moralische Prädizierung auf allgemeinen Obersätzen beruhe, daß somit Allgemeinheit den Charakter jedes wahrhaft moralische Handlungen letztlich bestimmenden Motivs ausmache, so wäre unsere Untersuchung über die Form des moralischen Bewußtseins so gut als vollendet. Ebenso wenn wir an die Stelle des allgemeinen Gesetzes die Empfindung aufstellen könnten. Gleichviel, ob unsere Untersuchung diese Disjunktion schließlich anerkennen wird oder nicht, so muß sie doch zunächst die von ihr ausgehende Untersuchung über die Form des moralischen Bewußtseins, welche Kant angestellt hat, als die unbestrittene Grundlage, an welche feindlich und freundlich alle Nachfolger anknüpfen, einer bescheidenen aber genauen Prüfung unterwerfen.

Es ist wichtig zu bemerken, daß Kant zu einer Zeit, in welcher die Kritik der reinen Vernunft noch nicht bis dahin gereift war, daß er in ihrem Sinne die Grundfrage der Moral hätte stellen können, bereits aus der Untersuchung des Moralischen selber das ursprüngliche Pro-

blem in der Verbindlichkeit erkannte. Die Stelle in der Untersuchung über die Evidenz der Theologie und der Moral (1763) ist überaus merkwürdig: „Ich will nur zeigen, wie wenig selbst der erste Begriff der Verbindlichkeit noch bekannt ist. Man soll dieses oder jenes tun und das andere lassen; dies ist die Formel, unter welcher eine jede Verbindlichkeit ausgesprochen wird. Nun drückt jedes Sollen eine Notwendigkeit der Handlung aus, und ist einer zwiefachen Bedeutung fähig. Ich soll nämlich entweder etwas tun (als ein Mittel), wenn ich etwas anderes (als einen Zweck) will; oder ich soll unmittelbar etwas anderes (als einen Zweck) tun, und wirklich machen. Das erstere könnte man die Notwendigkeit der Mittel (*necessitatem problematicam*), das zweite die Notwendigkeit der Zwecke (*necessitatem legalem*) nennen. Die erstere Art der Notwendigkeit zeigt gar keine Verbindlichkeit an, sondern nur die Vorschrift als die Auflösung in einem Problem.“ Hier haben wir bereits die Aussonderung des kategorischen Imperativs von jeder anderen Art von Imperativen, und zwar in einer Zweiteilung. Welches ist nun aber die den mit dem Charakter der Verbindlichkeit gedachten Handlungen zukommende *necessitas legalis*? „Nachdem ich über diesen Gegenstand lange nachgedacht habe, bin ich überzeugt worden, daß die Regel: tue das Vollkommenste, was durch dich möglich ist, der erste formale Grund aller Verbindlichkeit, zu handeln sei.“ Was er somit damals, noch von dem Zusammenhang seines Systems weder gefördert noch gehindert, als das Wesen der Verbindlichkeit fand, war die Unbedingtheit, welche jeder moralischen Handlung zukommt, vermöge deren der handelnde Wille bloß um seiner selbst willen, und nicht um irgendeines Erfolges willen da ist. Dagegen leugnete er damals geradezu, daß diesem um seiner selbst willen wertvollen Willen Allgemeinheit zukomme. Vielmehr erklärt er im Sinne der Engländer: „Man hat in unseren Tagen allererst einzusehen angefangen: daß das Vermögen, das Wahre vorzustellen, die Erkenntnis, dasjenige aber, das Gute zu empfinden, das Gefühl sei, und daß beide ja nicht miteinander müssen verwechselt werden.“ „Es gibt ein unauflösliches Gefühl des Guten.“ Wenn demnach ein formaler Grund aller Verbindlichkeit gesucht wird, so heißt das hier: die allgemeine Form, in welcher die unauflöslichen Empfindungen des Guten erscheinen. Diese Form ist die Vollkommenheit. Das heißt, allen unauflöslichen Empfindungen des Guten wohnt dieselbe Empfindung der Vollkommenheit bei. Er denkt hier wie später: moralische Urteile stammen nicht aus der Erfahrung der Erfolge, sondern sie sind synthetisch a priori. Aber darin denkt er nicht wie später: der Grund dieser Synthesen a priori liegt ihm nicht in der praktischen Vernunft, sondern in einer unauflöslichen Empfindung.

Und daß Kant, dem vierzigsten Jahre nahe, nach von ihm auf das nachdrücklichste hervorgehobenem vieljährigem Nachdenken, so völlig abweichend von seinem späteren System und gerade an dem hier hervorgehobenen Punkte denken konnte: diese Tatsache schien uns am besten den Eingang in unsere Auffassung und Kritik seines ethischen Systems zu eröffnen.

Wir haben die Stelle bezeichnet (S. 6), welche die Analyse des moralischen Bewußtseins in der Grundlegung des die Moral umfassenden Teils der Metaphysik einnimmt. Sie zeigt die Achtung für das Sittengesetz im moralischen Bewußtsein auf. Der wesentliche Teil derselben verläuft in drei Sätzen. Der erste von dem unbedingten Wert des guten Willens beruht auf innerer Erfahrung. Nur daß darin die Auslegung der inneren Erfahrung bereits über diese selber hinausgeht, daß an die Stelle des „entweder um seiner selbst oder um eines andern willen“ ohne allen Widerspruch mit der Erfahrung ein „sowohl um seiner selbst als um eines anderen willen“ gestellt werden könnte. Hierfür könnte man in dem merkwürdigen Phänomen eine Bestätigung finden, daß z. B. das Wohlwollen, von innen angesehen, sich um des Wohles der anderen willen vorhanden weiß, wogegen es, vom Beurteilenden aus betrachtet, in sich selber einen unbedingten Wert hat. Indes enthält dieser Einwand nur eine Frage, deren Beantwortung anderen Stellen dieser Untersuchung anheimfällt. Dem Zeugnis der inneren Erfahrung fügt Kant einen indirekten Beweis hinzu. Die Glückseligkeit kann nicht als der Zweck der Natur gedacht werden, weil dieser durch Instinkt besser erreicht würde als durch Freiheit, somit kann das Gute nicht um ihretwillen Wert haben. Solche indirekte Beweise haben nun ihre Kraft nur darin, daß die ihnen zugrunde liegende Division erschöpfend ist, während die Glückseligkeit durchaus nicht alle außerhalb des in sich selber wertvollen Willens liegenden denkbaren Werte umfaßt. Und selbst dann bliebe das „sowohl als auch“ übrig. Nun wird, um den Begriff des guten Willens zu entwickeln, der der Pflicht eingeführt, welcher dann allmählich weit mehr als in dem Begriff der um ihrer selbst willen verbindlichen Handlung liegt, entwickelt. Zunächst wird der erste Satz mit seiner Hilfe durch eine Analyse des Verhältnisses von Pflicht und Neigung bestätigt. Die Neigung entspricht hier der Glückseligkeit, und ist wie eben für eine Division, ein unzureichendes zweites Glied. Wenn so Kant jedes andere Motiv der Wohltätigkeit für sittlich wertlos erklärt, außer dem Pflichtgefühl, ja dazu fortschreitet, daß diese Handlung allererst ihren moralischen Wert erhalte, wo keins der Motive des Mitleidens oder Wohlwollens mit im Spiele sei und kalte Wohltätigkeit für vollkommene Wohltätigkeit erklärt, so schiebt sich ihm einmal anstatt des Wohlwollens eine

leichterzige Weichherzigkeit, welche nur zufällig auf das Gute trifft, sogar eine dem Wohlwollen zugrunde liegende Selbstliebe unter; dann aber schwebt ihm vor, wie die einzelne Neigung gegenüber dem Gefühl der Pflicht, in welchem das moralische Bewußtsein ganz gegenwärtig ist, unzuverlässig und haltlos sei. Das erste ist willkürliche Annahme, das zweite enthält ein Problem, welches auch noch auf andere Art als durch Kants Annahme gelöst werden kann. Aus diesem ersten wird der zweite und dritte Satz der vorliegenden Analyse durch eine falsche Zerlegung des Willens in Absichten und Vorstellung des Gesetzes, als in Inhalt und Form gewonnen. Denn wenn die Wertschätzung sich nicht auf den Erfolg einer Handlung bezieht, als wodurch diese Handlung Mittel würde und aufhörte, um ihrer selbst willen geschätzt zu werden, wenn somit das über den Handelnden hinausfallende Ziel als Zweck gedacht, den unbedingten Wert des handelnden Willens aufheben würde: so steht diesem eben der Wille mit seinem gesamten Inhalt, sofern er als Zweck gedacht werden kann, gegenüber; das ist aber keineswegs der Wille als bloße Form gedacht.

Wir gehen nunmehr mit Kant den umgekehrten Weg, welchen diese Analyse ging. Das moralische Bewußtsein richtig gedeutet, zeigt in seinem Grunde ein Sittengesetz, welches unbedingt ist, somit aus keiner Erfahrung stammt, da diese den Wert einer Handlung stets nur aus ihrem Erfolg bestimmen könnte.

Fragen wir nun also: wie ist ein synthetisch-praktischer Satz *a priori* möglich? Wir beantworten diese Frage, indem wir das praktische Vernunftvermögen von seinen allgemeinen Bestimmungsregeln an bis dahin, wo aus ihm der Begriff der Pflicht folgt, darstellen.

Das Subjekt alles Handelns ebenso wie das des Denkens ist die Vernunft. Denn Wille ist das Vermögen nach der Vorstellung von Gesetzen zu handeln. Ableitung der Handlungen aus Gesetzen aber ist ein aus dem Wesen der Vernunft stammendes Verfahren. Da es sich in Handlungen äußert, so nennen wir das Subjekt praktische Vernunft.

Man könnte sich nun eine praktische Vernunft denken, welche den Willen unausbleiblich bestimmte. Dagegen ist in der Welt des menschlichen Handelns die praktische Vernunft sinnlichen Antrieben gegenüber; so entsteht Nötigung, Imperativ.

Die Allgemeinheit liegt schon in dieser Gestalt in allen Imperativen; sie ist eine Mitgabe der praktischen Vernunft, d. h. der in Handlungen erscheinenden allgemeinen Vernunft, als der über alles übergreifenden Einheit, welche Kant auch der Welt der moralischen Erscheinungen zugrunde legt.

Was läßt sich nun von diesen Gesetzen oder Imperativen aussagen? Kant erteilt ihnen das Merkmal des Kategorischen. Sobald wir dieses zu dem bis jetzt Abgeleiteten hinzufügen können, so ist das Prinzip der Kantschen Ethik vollendet.

Gesetze, Handeln nach Gesetzen: dies folgt aus dem bereits anderwärts erkannten Wesen der Vernunft. Es folgt analytisch. Sehen wir nun genauer zu, auf welchem Wege diesen Imperativen das Prädikat des Kategorischen entsteht.

Kant gibt eine doppelte Auseinandersetzung. Zunächst wo er die Imperative nach den Formen des Urteils einteilt. Kategorisch wird ein Imperativ, wenn die Handlung für sich selbst, ohne einen anderen Zweck als notwendig vorgestellt wird. Oder, wie er sich gleich darauf ausdrückt: „Wird die Handlung als an sich gut vorgestellt, mithin als notwendig in einem an sich der Vernunft gemäßen Willen, als Prinzip desselben, so ist der Imperativ kategorisch.“ (S. 38)

Hier also tritt das Merkmal des Kategorischen zum Imperativ hinzu auf Grund der neuen und in dem Vorigen nicht enthaltenen Annahme, daß dem Guten ein unbedingter Wert zukomme. Diese Annahme ward in der Analyse des moralischen Bewußtseins bestätigt. In ihrer Erklärung liegt die Lösung der Frage: wie sind synthetisch-praktische Urteile a priori möglich? Die Erklärung dieses Begriffs liegt darin, daß der Mensch und überhaupt jedes vernünftige Wesen als Zweck an sich selbst existiert, nicht bloß als Mittel. Sie liegt in diesem Charakter der Person.

Daß hierin der erklärende Grund des synthetisch-praktischen Urteils a priori liege, sagt Kant selbst sehr deutlich S. 54. Der kategorische Imperativ muß schon mit dem Begriff des Wollens eines vernünftigen Wesens überhaupt verbunden sein. „Um aber diese Verknüpfung zu entdecken, muß man, so sehr man sich auch sträubt, einen Schritt hinaustun, nämlich zur Metaphysik.“ Es ist somit das metaphysische Wesen des Menschen, vermöge dessen er Person, Zweck an sich selbst ist, durch welches moralische Imperative kategorisch, d. h. unbedingt sind.

Das Sittengesetz Kants enthält somit zwei vollkommen verschiedene Bestandteile. Weder hat Kant daran gedacht, diese beiden Bestandteile in ihrer Einheit zu zeigen, noch kann überhaupt diese Einheit in Kants Geist etwa so ergänzt werden, daß man die Vernunft und ihre allgemeinen Gesetze mit dem unbedingten Wert der Person durch den Satz verbinde: der Wert der Person liegt in der Allgemeinheit, welche der Vernunft einwohnt. Mögen die späteren Philosophen, welche diesen Satz wenigstens streiften, ihn gegen die seit Schleier-

macher den Wert des Individuellen in sich aufnehmende Philosophie verteidigen.

Das unermeßliche Verdienst Kants liegt in der Entdeckung von dem absoluten Wert des guten Willens, welche vor ihm außer den unvergleichlichen christlichen Mystikern nur Platos großer Geist erblickte und auch dieser nur undeutlich, wie durch einen Schleier. Einmal gefunden, kann sie nie wieder verloren gehen, und in diesem Selbstbewußtsein des moralischen Geistes liegt geradezu eine Verstärkung der sittlichen Kräfte dieser Welt, welche wir diesem Manne verdanken. Er hat das Gewissen vor sich selber deutlich gemacht und vor sich selber gerechtfertigt. Indem er diesen großen Gedanken in seiner ganzen Konsequenz auszudenken bemüht war, trat gegen ihn die Möglichkeit, daß der Wille, unbedingt wertvoll durch sich selbst, dennoch auch zugleich Werte hervorbringe, in Schatten. Aber es gibt ja gar keine absoluten Werte außer dem menschlichen Willen! Wenn er denn auch relative hervorbringt. Denn die Moral wird durch den Widerspruch gegen diesen Satz in Schwierigkeiten verwickelt, die wir später entwickeln werden; sie gerät mit der lebendigen Welt selber in Widerspruch. Ein Wohlwollen, welches nur um der praktischen Vernunft willen wohlthut, ist ein Idealbild einer anderen Welt; in dieser mag es begreifen, wer da kann.

Die Allgemeinheit der moralischen Gesetzgebung als die Form derselben und diese Form als der Beweggrund des guten Willens: dieser Gedanke ist der andere Bestandteil der Ethik Kants. Er stammt aus dem Gedanken, daß das Subjekt aller moralischen Handlung die praktische Vernunft sei. In dieser Gruppe von Gedanken scheinen uns die Irrtümer Kants zu liegen. Obwohl mit der Ahnung eines wahren Gedankens vermischt, welchen zu fassen, seinem System widersprach. Wenn viele Kritiker, besonders Stahl, die aufgestellte Formel „Handle so, daß die Maxime deines Handelns sich zu einer allgemeinen Gesetzgebung eigne“, zum Ausgangspunkt einer Kritik machten, welche in dieser Formel nach der Würde des Sittlichen, nach moralischem Gehalt, nach dem Grund der Verpflichtung, welche sie uns auflege, vergeblich sucht: so trifft diese Kritik die spätere Kritik der praktischen Vernunft; in der Grundlegung hat Kant vollkommen deutlich ausgesprochen, daß in ihr nur ein logisches und gewissermaßen äußeres Kriterium aufgestellt sei, fast möchte man sagen eine technische Regel, für die Kunst des moralischen Lebens. — Dagegen ist der Vorwurf, daß diese Allgemeinheit uns auf einem Umweg in die Abhängigkeit von der Materie des Handelns zurückführe, indem die Möglichkeit, eine Maxime in die Allgemeinheit zu erheben, von der Berücksichtigung ihres Erfolgs abhängt, schließlich nicht abzuweisen, obwohl er ein

wenig tumultuarisch vorgebracht worden ist (zuerst von Schleiermacher, Grundlinien 65 u. a. a. O., dann von Beneke, Sittenlehre S. 22 ff.¹, sowie von Schopenhauer, Welt als Wille 622 u. a. a. O., zuletzt von Lotze, Mikrokosmos II, 304). Schopenhauer sagt: „Zu der in jenem Moralprinzip aufgegebenen Festsetzung eines Regulativs für den Willen aller bedarf, der es sucht, notwendig selbst wieder eines Regulativs, sonst wäre ihm ja alles gleichgültig.“ Vielmehr liegt das Regulativ in der Vermeidung des logischen Widerspruchs. Man stelle sich die Sache so vor: die praktische Vernunft bildet Gesetze, welche sich nach der Natur dieses Vermögens in immer weiteren Kreisen gegenseitig berühren und schneiden, um schließlich die gesamte Ordnung der moralischen Welt in sich zu umfassen, als entweder mit sich selber einstimmig oder nicht. In diesem Geiste, auf den reinen logischen Widerspruch das Kriterium der möglichen Verallgemeinerung zurückzuführen bestrebt, ist die S. 48 folgende Erläuterung des kategorischen Imperativs an Beispielen versucht. Sich selbst widersprechen, nicht mit sich zusammenstimmen, dies Kriterium geht hier stets der Möglichkeit des Bestandes der moralischen Welt voraus. In diesem Sinne sagt Kant: „es sei in solchen Fällen unmöglich, zu wollen, daß die Maxime zur Allgemeinheit eines Naturgesetzes erhoben werde, weil ein solcher Wille sich selbst widersprechen würde“ (S. 50). Erläutern wir dies aber an den unter 3 aufgeführten beiden Fällen, so zeigt sich, daß nicht ein solcher Wille sich selbst, wohl aber seinem empirischen Inhalt widersprechen würde. Oder was sagt sonst der Widerspruch: ein vernünftiges Wesen kann jene Talente nicht verwahrlosen wollen, „denn als solches will es notwendig, daß alle Vermögen in ihm entwickelt werden, weil sie ihm doch zu allerlei möglichen Absichten dienlich und gegeben sind“. Oder was anderes bedeutet gar der Widerspruch im zweiten Fall: ein vernünftiger Wille muß ein wohlwollender sein. „Denn sonst würde er sich selbst widerstreiten, indem der Fälle sich doch mancher ereignen könnte, wo er anderer Liebe und Teilnehmung bedarf?“ Nur lauter vernünftige Willen gedacht, nebst ihren Maximen, wäre eine Welt ohne Liebe und Teilnehmung ebenso gut logisch denkbar als eine entgegengesetzte. Und die Ordnung der Dinge selber, obwohl ein Ausdruck des vernünftigen Geistes, erhält doch einen höheren Wert als Ökonomie all der Zwecke, welche uns Menschen nun einmal unser Dasein hindurch unablässig bewegen. — Endlich aber ist der wichtigste Einwand, daß das Sittengesetz

¹ Dagegen läßt sich der logische Zirkel, den Beneke S. 23/24 in dem kategorischen Imperativ, wenn man ihn formal betrachtet, finden wollte, leicht durch Unterscheidung des Wollens als generellem Begriff und des kategorischen Imperativs auflösen.

direkt dem moralischen Bewußtsein widerspricht. Denn obwohl das Bewußtsein der unverletzlichen Allgemeinheit des Sittengesetzes mit der Einsicht wächst, wie dieses selber als Bedingung der menschlichen Gesellschaft wichtiger sei als die einzelnen durch diese Allgemeinheit verletzten Interessen, so besteht doch zwischen diesen beiden, den realen Werten und dem allgemeinen Gesetz, ein bestimmtes Maß. So trifft Jacobi mit seinem Einspruch gegen die Unbedingtheit des allgemeinen Gesetzes der Wahrhaftigkeit den wahren Sinn des moralischen Bewußtseins weit tiefer als Kant und Fichte, welche eine ausnahmslose Allgemeinheit dieser Pflicht fordern. Von der Konsequenz ihrer Gedanken getrieben, waren sie keine unbefangenen und getreuen Ausleger des moralischen Bewußtseins.

Über diese das einzelne treffende Kritik erhebt sich eine allgemeine kritische Erwägung. Synthetisch-praktische Urteile a priori haben entweder die praktische Vernunft oder die Empfindung (Erfahrung, die von empirischen Zuständen ausgeht) zu ihrem Subjekt. In dieser Antithese bewegte sich das Zeitalter Kants. In ihr ist das System Kants, sind andererseits die Systeme der englischen Moralisten gedacht. Beide Glieder dieser Antithese erklären die Phänomene des moralischen Bewußtseins nicht unbefangen. Praktische Vernunft, für sich als Subjekt der moralischen Urteile gedacht, macht das Allgemeine und Bewußte zum Anfangspunkt alles ethischen Lebens, was gegen alle Erfahrung und Psychologie ist. Die Resultate der Anthropologie der Naturvölker, wie sie bei Waitz zu übersehen sind, zerstören diese Annahmen. Ferner entsteht durch diese die Empfindung (Empirie) der Vernunft scharf entgegensetzende Aufstellung jenes Ideal einer mit der Neigung in Widerspruch stehenden Pflicht, welches unserem moralischen Bewußtsein widerspricht und zu Kants Zeit vergeblich durch hinzugefügte Gedanken verbessert wurde, da es die Konsequenz dieser zugrunde liegenden Antithese ist. Zu diesen kommen dann die in der obigen Kritik Kants hervorgehobenen einzelnen Gegengründe.

Andererseits: die der Vernunft gegenübergestellte Empfindung kann unmöglich das Subjekt des moralischen Urteils sein. Denn in dem Gedanken liegt erst das Band, durch welches die Einheit des Bewußtseins im Handeln sich vollzieht. Durch ihn nur ist der ganze Wille in jedem einzelnen Handeln gegenwärtig. Und so ist auch durch ihn nur ein Urteil über Gut und Böse möglich. Denn die isolierte Empfindung zerlegt gewissermaßen den handelnden Willen in nicht weiter auflösbare Atome, und das Urteil, welches diese trifft, trifft nimmermehr den Willen selber.

Weder praktische Vernunft noch Empfindung, jede von der ande-

ren isoliert, können den Grund der Synthese des Willens ausmachen. Sind somit synthetisch-praktische Urteile a priori als Grundlage des moralischen Bewußtseins notwendig zu denken, und muß jede Synthese im Geiste andererseits notwendig entweder als Empfindung oder als Gedanke auftreten: so müssen Empfindung und Vernunft notwendig einen Koinzidenzpunkt haben, sie können sich nicht als etwas schlechterdings Heterogenes ausschließen. Das heißt: die Empfindung kann nicht der Vernunft heterogen, vernunftlos sein. Eine Vernunft vielmehr muß in der Empfindung, in Lust und Unlust, in den Wertgefühlen walten, unter deren Drang diese Welt von Neigungen, Bedürfnissen, Leidenschaften sich unablässig in unserem Innern bewegt.

Und wie kann nun eine solche Koinzidenz gedacht werden? Nur durch die Hypothese, daß die Vernunft als gestaltender Zweck in unserer Seele tätig ist. Dann spricht sie auch in der Welt der Empfindungen als Befriedigung des erfüllten Zweckes, als Bedürfnis, welches sich seinem Zwecke entgegenwendet, in all den unzähligen Formen, welche dieser Proteus durchwandelt. „Die Gefühle sind Maße des Wertes der Eindrücke.“ In diesem Grundgedanken, welchen Lotzes Psychologie S. 233 ff. an den einzelnen Tatsachen des Gefühls erweist, begegnet sich hier der abstrakte Gedanke und die psychologische Untersuchung.

Empfindung als das unserem moralischen Urteil zugrunde liegende urteilende Subjekt, in seiner ursprünglichen Form, erscheint nicht weiter analysierbar, aber wie es die allgemeine Vernunft in sich enthält, auch fähig, sie aus sich zu entwickeln — das also ist die Form, in der das moralische Bewußtsein sich zuerst ausspricht.

Diese Empfindung entspringt aus dem Zweck unseres Wesens; die Summe aller Empfindungen somit nicht als Summe, sondern als zweckvolles System betrachtet, können wir unsere moralische Organisation nennen.

Daß wir diese moralische Organisation haben, macht uns nicht zu sittlichen Menschen, dies Wort in seinem strengen Sinne genommen. Daß diese Organisation gelegentlich in uns wirkt, bringt in uns keine sittlichen Handlungen hervor. Erst wo der innere Zweck dieser Organisation unseren Willen, d. h. die Einheit unseres handelnden Geistes beherrscht, beginnt die Sittlichkeit. In dem System unserer moralischen Empfindung haben wir nur die Basis derselben. Daß wir ohne besondere spekulative Betrachtungen und ohne Gefahr, uns ins Grenzenlose oder Willkürliche zu verirren, den inneren Zweck unseres Daseins in den Willen aufzunehmen vermögen, von dieser wunderbaren Erscheinung der moralischen Welt liegt die einfache Erklärung darin, daß dieser Zweck in unserer moralischen Organisation und diese in einem System von Empfindungsurteilen vorhanden ist, deren

Stimme stets lebendig und eindringlich zu uns redet, jede Betrachtung über den Zweck unseres Daseins in bestimmten Grenzen ruhig leitet, durch keine falsche Theorie sich übertäuben läßt, und wie vernünftiges Nachdenken über uns selber sich stärker erhebt, stufenweise sich verdeutlicht, mitten im Wechsel mannigfacher Hypothesen über uns selber, bis es dann einst mit der vollendeten Einsicht in den Bau der Welt zu vollendeter Deutlichkeit gelangen wird.

6.

Der erste Teil dieser Untersuchung über die Form des moralischen Bewußtseins hat hiermit sein Ziel erreicht. In der Erkenntnis, daß so entgegengesetzte Formen des moralischen Urteils, als Empfindung und allgemeine Sätze sind, sich nicht ausschließen, sondern nur in wachsender Deutlichkeit die Unbedingtheit aussprechen, welche dem moralischen Bewußtsein zukommt. Diese Unbedingtheit erscheint hier als dieselbe nur in gradueller Aufhellung. Nun fragt sich aber, ob nicht noch ganz andere Unterschiede als dieser dargestellte in der Form des moralischen Bewußtseins hervortreten. Wenn wir nun auf diesem Gebiet zu größerer Deutlichkeit gelangen wollen, so müssen zunächst alle die Begriffe, durch welche die Reflexion sich die Form des moralischen Urteils aufzuklären versucht hat, zu möglichster Anschaulichkeit erhoben werden, bevor wir, sie verlassend, nach den Verschiedenheiten dieser Form in der Tiefe des moralischen Bewußtseins selber suchen.

Unter keinem Prädikat der Form sittlicher Urteile versteckt sich eine größere Verwirrung als unter dem der Allgemeinheit. Diese ist zunächst ein Prädikat der Urteile, vermöge dessen dieselben in allen menschlichen Wesen vorkommen: die kollektive Allgemeinheit. Sie ist von höchst geringer Bedeutung, da sie empirisch nicht aufgewiesen werden kann, sondern nur aus einem Begriff des Apriori erschlossen werden müßte, der wiederum selbst eine höchst gewagte Hypothese ist. — Ein anderes ist die Allgemeinheit, als Form des moralischen Urteils selber, welche aus dem Denken stammt. Diese Allgemeinheit, ob sie gleich nicht die ihr von Kant zugeschriebene Bedeutung besitzt, ist doch eine der weitreichendsten Kräfte in der Mechanik der sittlichen Welt. Wir unterscheiden eine Allgemeinheit des Urteils, welche aus Generalisation und eine andere, welche aus der Bildung von Maximen entsteht. Das Ethische, wie aller anderer Inhalt unseres Geistes, wird durch Generalisationen festgehalten. Volksregeln, die weisen Sätze der kleinasiatischen Philosophen, die unter Salomos Namen zusammengefaßten jüdischen Sprüche sind Beispiele. Sie entstehen aber so, daß aus einer Summe von Erfahrung eine

Vorschrift erschlossen wird, deren Tragweite dann durch die Ausdehnungen der Erfahrung bestimmt ist. — Maximen bildet der Geist durch eine Antizipation, indem er, anstatt über jede Handlung von neuem zu beschließen, Grundlagen von Reihen unwillkürlicher Handlungen für den Charakter bildet. Wenn alle Handlungen durch Maximen bestimmt sind, ist der Charakter vollendet. Die zusammenfassende, abbrevierende Kraft des Allgemeinen gelangt hier zu ethischer Bedeutung. Diese Allgemeinheit reicht so weit als die Sphäre vorausbedachter Fälle im einzelnen Geiste. Hier wie dort haben wir also eine Induktion, deren Umfang den Umfang der Gültigkeit des allgemeinen Satzes näher bestimmt. — Zu dieser Allgemeinheit der Induktion tritt die aus einer apriorischen Synthese stammende, welche den Gegenstand des vorigen Paragraphen bildete. — Über sie hinaus reicht dann Allgemeinheit, welche nicht dem Urteil, sondern dem gesamten Denken beiwohnt, eine große ethische Macht auf der höchsten Stufe des menschlichen Geistes. das Allgemeine ist hier nicht ein Mittel gewissermaßen technischer Bewältigung der auf den Willen eindringenden Außenwelt, sondern es verändert Inhalt und Natur des menschlichen Strebens selber, indem es dieses von der Gewalt und den Fesseln der Affekte befreit, wie Spinoza zuerst im fünften Buche seiner Ethik in einer zusammenhängenden Theorie gezeigt hat. Diese Allgemeinheit also liegt jenseit des moralischen Urteils.

Von der Allgemeinheit unterscheiden wir die Allgemeingültigkeit, welche ebenfalls oft unter dieser mit verstanden wird. Allgemeingültigkeit ist nun die Form des moralischen Urteils, welcher zufolge es gar nicht dem Belieben des einzelnen anheimgegeben ist, ob dieser es denken oder nicht denken wolle, auch nicht dem Schicksal desselben, ob er die dazu notwendigen Erfahrungen gemacht oder nicht gemacht habe, sondern vielmehr dies moralische Urteil ganz unverrückbar, von dem Willen und der Intelligenz des einzelnen völlig unabhängig dasteht. Somit hat die Allgemeingültigkeit unmittelbar nichts mit der Ausdehnung des Sittengesetzes zu tun.

Das somit im allgemeingültigen Urteil liegende synthetische Element, auf seinen Ursprung angesehen, ergibt eine weitere Bedeutung des von Plato im Bilde, von Kant im Begriff aufgestellten Apriori. Es bedeutet in diesem Sinne nicht ein Angeborensein. Aus einem solchen würde notwendig die kollektive Allgemeinheit des als apriorisch Erkannten, wonach kein menschliches Wesen ohne dasselbe gedacht werden könnte, folgen. Sowie keine Veränderung unserer intellektuellen Natur uns dahin bringen könnte, daß wir die Dinge nicht mehr im Raum oder der Zeit oder nach dem Gesetz der Kausalität anschauen, wie vielmehr dies Gesetz im Wahnsinn selber wohl töricht angewandt

werden kann, aber unverdrängbar wirksam ist: so würde keine Zerrüttung des moralischen Geistes dasjenige, was in diesem Sinne ihm a priori als synthetisch-praktisches Urteil innewohnt, verdrängen können. Dagegen bedeutet das dem Begriff des Allgemeingültigen entsprechende Apriori, daß die menschliche Kultur überall und unter allen denkbaren Erfahrungen, ganz gleichgültig, welche sie seien, diese synthetisch-praktischen Urteile notwendig hervorbringt und notwendig erhält. Ein sehr instruktives Beispiel, wie etwas in diesem Sinne Apriorisches sich in der Zeit, ja Jahrhunderte hindurch in einzelnen Entdeckungen allmählich aufschließt, sind die Grundgesetze der Musik.

Von der Allgemeingültigkeit unterscheiden wir die Verbindlichkeit. Diese enthält nicht wie die Allgemeingültigkeit ein vorschwebendes Ideal, sondern eine zwingende Nötigung. Daher Verbindlichkeit, in ihrer ganzen Schärfe betrachtet, notwendig auf einem Willen beruht, welchem ich verbunden bin, sei dieses nun der göttliche oder der eines anderen Wesens oder gar mein eigener, in einem frühern Akte ausgesprochen. Ich bin diesem Willen entweder durch einen ausdrücklichen Akt oder durch ein faktisches Verhältnis, welches eine unausgesprochene Verpflichtung enthält, verbunden.

Alle diese Begriffe fließen freilich friedlich in eins, wenn man das Gute über den Willen empor in eine übersinnliche Sphäre rückte, als eine Art von absoluter Substanz, wie einige aus jener Nach-Hegelschen Philosophenschule getan haben, welche Begriffe vergangener Systeme zu neuen Figuren zusammenstellten. In der derbsten Naivität sagt Schliephake (*Grundlagen des sittlichen Lebens*, S. 9): „Das Gute ist an sich und vor unserem Willen ein sachliches, das wir rein, wie es ist, zu erfassen haben.“ Dies Gute, das in einer solchen Anschauung des an sich Seienden, Sachlichen, das wir bloß erfassen könnten, und welches eben durch tiefsinnige Anschauungen begründet und von ihnen aus dann durch Hinabsteigen in das einzelne logisch zu Pflichten und Gütern gegliedert sein wollte, dieses Gute befände sich wohl in der wirklichen Welt in einer sehr sonderbaren und überaus hilflosen Lage. Seine Substanz, seine tiefe Anschauung, seine logischen Ableitungen würden ihm in dieser so wenig helfen, als etwa einem Angeklagten, wenn das Gericht ihm das Aufrufen von Zeugen verweigerte, die Erlaubnis, sich einen Eideshelfer durch Zweikampf aufzurufen. Das Gute ist nur im Willen, und jedes Gute an sich ist eine leere Hypostase des im Willen Befindlichen.

7.

Wir haben die Begriffe zu bestimmen gesucht, in welchen sich die Reflexion die Form des moralischen Bewußtseins vergegenwärtigt.

Aber jeder nachgeborene Begriff tritt zurück, wo wir die Erscheinung selber zur Untersuchung vor uns haben. Nur einen Gesichtspunkt entnehmen wir aus der Erörterung der Begriffe. Die Form des moralischen Bewußtseins erhielt in dem Begriff der Allgemeingültigkeit eine andere Fixierung als in dem der Verbindlichkeit. Entspricht nun dieser Verschiedenheit des Begriffs eine Verschiedenheit der Sache?

Mit der gleichen Strenge unbedingter Gesetze stellt die von der Annahme unbedingter Urteile ausgehende Ethik ein in sich zusammenhängendes System von Vorschriften auf. In dem Bilde des Sittengesetzes oder des Gewissens wird dann dies Ganze als eine Einheit begriffen. In dieser Einheit tritt das Verbot des Diebstahls und die Forderung, sich selbst zu bilden, mit demselben Anspruch eines unbedingten Gesetzes auf. Ja, in den durchgebildetsten Systemen dieser Art, vor allen denen Fichtes und Schleiermachers, treten die Forderung, das Eigentum zu respektieren, und die, seine Individualität zu gestalten, religiös zu sein, sich künstlerisch darzustellen, in verschiedenen Gliedern des logisch gegliederten Systems parallel nebeneinander auf. Kurz, die einfachsten Gebote des Gewissens und die höchsten Subtilitäten moralischer Kultur treten unserem Willen mit ganz gleichem Anspruch entgegen. — Diese wissenschaftliche Tatsache verwirrt zwar nicht das Gewissen, womit Herbartianer in solchen Fällen zu drohen pflegen; denn dieses, seiner bisher entwickelten Natur nach, leidet niemals unter den Schwierigkeiten der Theorie, obwohl es durch ihre Entdeckungen beständig gewinnt: aus dem Grunde, weil es allererst Empfindung ist, welche sich dann bis zum allgemeinen Gesetz verdeutlicht, somit die ganze Unbestimmtheit dieser Geistesform teilt, aber auch die ganze unmittelbare und durch keine Reflexion zu störende, wohl aber durch sie aufzuklärende Gewißheit. Wohl aber werden so die Tatsachen für die Untersuchung verwirrt. Denn entweder sollten nunmehr nach der Konsequenz dieser Auffassung alle möglichen Feinheiten des Vernunftideals als unbedingt verbindlich gedacht werden, oder mit jenen zugleich würden die einfachen Forderungen des moralischen Lebens zu einem bloßen Ideal und verlören den Charakter der unbedingten Verbindlichkeit. Die ganze andere Natur und Gewalt des moralischen Urteils in jenem als in diesem Falle ragt als eine ungelöste Frage über diese Art der Ethik hinaus. Denn die logische Unterordnung als Erklärungsgrund dieser realen Verschiedenheit enthält nur um so klarer die vorliegende Schwierigkeit.

Dieselbe Diskrepanz zwischen den wirklichen Phänomenen und der bisherigen Ethik erscheint, wenn man das so überaus wichtige Verhältnis der Unbedingtheit moralischer Vorschriften, welche ihre Form ausmacht, und die Wandelbarkeit derselben, die in ihrem Inhalt her-

vortritt, untersucht. Auch hier stellt die eine solche Unbedingtheit anerkennende Ethik ein logisch gegliedertes System des moralischen Bewußtseins hin, als diesem notwendig und somit keiner Veränderung, höchstens einer fortschreitenden Verdeutlichung fähig. So erhebt sich denn immer wieder dieser Ethik gegenüber die Skepsis, von diesem Phantasma eines moralischen Gesamtsystems beleidigt, die Geschichte und die in ihr hervortretende Wandelbarkeit des moralischen Urteils der Menschen vor Augen, und sie erklärt nun das Moralische für ein historisches Produkt, für das Resultat der Gesellschaft, für eine uns umgebende Macht, deren Recht dann eben nur darin bestände, daß sie uns heute umgibt und daß wir diese Luft gebrauchen, um darin zu atmen. Wir sehen uns wieder an denselben Punkt geführt: eine das ganze System der Ethik umfassende moralische Verbindlichkeit kann weder bejaht noch verneint werden. Das heißt, wir können weder eine solche Verbindlichkeit völlig aufheben noch sie unbedingt behaupten. Wie dort das in uns lebende moralische Gefühl widersprach, so widerspricht hier die geschichtliche Tatsache.

Die Widersprüche der bisherigen Ethik, soweit sie unbedingte moralische Urteile statuierte, lassen sich nur lösen, wenn man den Inbegriff des unbedingten moralischen Urteils oder besser des Sollens, der Verpflichtung, mit welchem diese als mit einer einfachen und überall gleichen Größe operiert, kritisch ins Auge faßt. Ein solches einfaches überall gleiches Sollen, aus dem demnach ein von derselben einfachen und überall gleichen Verpflichtung begleitetes System hervorgeht, existiert nicht. Vielmehr treten in der Art unserer Verpflichtung große Verschiedenheiten hervor. Dies würde schon einer anhaltenden Beobachtung aus der verschiedenen Färbung gewiß werden, in welcher die moralischen Urteile erscheinen. Es ist aber zunächst als reine Hypothese die zur Aufhebung jener Widersprüche notwendige Annahme.

Ist eine solche Annahme überhaupt denkbar? Das moralische Urteil — so erkannten wir nach Kant — ist unbedingt; es billigt den guten Willen um seiner selbst willen. Es gibt synthetisch-praktische Urteile a priori. Diese Urteile erscheinen in uns als Empfindung bis zu ihrer Verdeutlichung in allgemeinen Gesetzen. Demnach liegt unserem moralischen Bewußtsein etwas Synthetisches zugrunde. Dies kann als eine Einheit, es kann als eine nicht zu übersehende Vielheit, es kann aber auch als eine aus verschiedenen Gliedern bestehende Mehrheit gedacht werden, so daß dann unsere moralische Organisation gleich wie unsere logische sich in bestimmten Gliedern darstellte. In diesem Fall müßte dann, nach der Verschiedenheit der Synthesen auch eine Verschiedenheit in der ihnen eignen Form zu erwarten sein.

Für diese die obigen Schwierigkeiten lösende Annahme in unserem eignen Innern einen Anhalt zu finden, gehen wir in uns selber zurück und versuchen, die verschiedenen Formen der Verpflichtung, wie sie aus solchen verschiedenen Synthesen sich ergeben würden, zu überblicken.

1. Zunächst tritt die Verbindlichkeit, in ihrem scharfen Begriff gefaßt, hervor. Nicht das moralische Ideal fordert hier, sondern auf Grund gegenseitiger Verpflichtung ein Wille oder ein anerkanntes gegenseitiges Verhältnis. Rechtsverhältnisse sind zu allererst von dieser Natur, die Natur dieses Grundes greift bei weiterer moralischer Entwicklung sehr weit über das durch das Recht Fixierte hinaus. Als das normale Verhältnis eines Menschen zu dieser Sphäre bezeichnen wir die Rechtschaffenheit. Somit als unbedingt verbindlich denken wir nur, was uns durch diese zugrunde liegende Synthese der Rechtschaffenheit Pflicht ist. Sie ist, gleich den übrigen, was die empirischen Verhältnisse betrifft, einer unbegrenzten Ausdehnung fähig. Denn alles in der moralischen Welt kann unter dem Gesichtspunkt unseres Verhältnisses zu anderen, wie es durch die Gegenseitigkeit der Leistungen bestimmt ist, betrachtet werden. Ja, die Treue und Konsequenz gegen uns selbst kann den Charakter der Verpflichtung haben, indem unser eigener Wille, durch frühere Akte festgesetzt, uns mit seinem verbindlichen Anspruch gegenübertritt. Es gibt Charaktere, für welche nach der Natur ihres fein durchgeführten Pflichtgefühls ihr gesamtes moralisches Verhalten wesentlich unter den Gesichtspunkt der Rechtschaffenheit fällt. So weit aber Rechtschaffenheit reicht, sieht sie ihre Beweggründe in der Form unbedingter Verbindlichkeit, durch welche ihre Handlungen ihr als Verpflichtung erscheinen, sie selbst aber diesen Handlungen gewissermaßen als verschuldet und im voraus gebunden.

2. Ganz anderer Natur ist die Form des Sollens, in welcher das Wohlwollen sich ausspricht. Sie reiht uns nicht in jene feste Kette gegenseitiger Verpflichtung ein, in der die Rechtschaffenheit unseren Willen erblickt, sondern in das freie Wechselverhältnis menschlicher Empfindungen, welche, ohne ein Gefühl des Zwanges, sich durch die ganze moralische Welt hindurch erstrecken: und doch auf eine viel tiefere Art als Rechtschaffenheit Menschen mit Menschen verbindend, da hier das Schicksal eines anderen als unser eignes empfunden wird. Aus dieser Synthese entsteht nach ihrer Natur keine so festgeschlossene Form des Sollens als aus der der Rechtschaffenheit. Daher sich für diese Form auch in der Sprache keine besondere Bezeichnung ausgeprägt hat, wie für die beiden anderen. Es ist aber diese Form die einer Notwendigkeit, welche in der Empfindung wurzelt. Ein Nicht-

anders-Können, ein unter der Macht einer anschwellenden, steigenden, bis zur inneren Notwendigkeit fortschreitenden Empfindung Stehen. Ja dem uninteressierten Zuschauer selber teilt sich die Bewegung dieser Empfindung mit, so daß die im Wohlwollen hervortretende innere Gemeinschaft der menschlichen Individuen auch in ihm nachzittert und in Neigung, Mitempfindung, Mitbewegung von ihm nachgeföhlt wird. Äußerungen tiefen Wohlwollens gegenüber sind Billigung und Mißbilligung kühle Abstrakta, welche die überall gleiche und wesentliche Natur des dem Wohlwollen gegenüber erscheinenden moralischen Urteils nicht ausdrücken.

3. Allgemeingültigkeit ist die Form, in welcher uns alles Sollen erscheint, welches nicht durch eine gegenseitige Verbindlichkeit, noch auch durch Mitempfindung, sondern durch ein vorschwebendes Ideal bestimmt wird. Die Synthese, welche hier den verschiedensten Formen zugrunde liegt, ist die Vollkommenheit, das Streben nach innerem Wert. Diesem in der Idee der Vollkommenheit erscheinenden synthetischen Grunde unserer moralischen Urteile ist es eigen, daß der in ihm erstrebte Wert, die Bedeutung und Vollkommenheit unseres Daseins, welche uns in ihm vorschweben, in der Regel durch eine theoretische Voraussetzung gedacht werden. Der Drang nach Vollkommenheit ist gleich dem Wohlwollen und der rechtlichen Treue in der Gegenseitigkeit eine schöpferische Synthese unserer moralischen Organisation, wie er aber vorgestellt, im Bewußtsein erklärt wird, tritt er in Verbindung mit dem theoretischen Inhalt unseres Geistes. Soviel Kulturstufen es daher gibt, so viel verschiedene Weisen, die Natur und den Grund dieses Dranges nach Vollkommenheit und Wert zu verstehen: bald in der Anschauung Gottes, bald in dem Wesen der menschlichen Natur, bald in dem Zweck des Weltbaues selber. In den Vollkommenheitstheorien wird besser oder schlechter der ganze Inhalt unseres moralischen Bewußtseins aus ihr abgeleitet.

In einem beständigen Wechsel treten die verschiedenen Formen des Sollens, wie sie hier aufgestellt sind, in den Moralsystemen und im Leben selber bestimmend hervor, bald erscheint als die Natur des Moralischen Verbindlichkeit und Verpflichtung, mit der unbeugsamen Festigkeit, mit welcher sie binden, und mit dem scharfen Charakter der Verurteilung, welcher ihre Verletzung begleitet. Bald dann wieder, wie im Leben bei Frauen, doch auch nicht selten in Systemen, erscheint in Wohlwollen und Mitempfindung der Grund unseres gesamten Handelns. Endlich dann erblicken wir ihn in dem allgemeingültigen Ideal, in der uns vorschwebenden Vollkommenheit, so daß uns unser Dasein gegenübersteht, gleichwie dem Künstler das Bild, welches er aus dem Marmor zu formen gezwungen ist.

Alle diese Formen kreuzen sich. Im Leben sich unterstützend, in der Moral sich bekämpfend. Während so Theorie gegen Theorie steht, indem eine dieser schöpferischen Synthesen, welche unsere Organisation ausmachen, entweder das Recht und die in ihm ausgesprochene Gegenseitigkeit oder das Wohlwollen oder die Vollkommenheit zum Erklärungsgrund der moralischen Welt gemacht wird, ergänzen sich in der Wirklichkeit diese drei synthetischen Elemente, welche all unseren moralischen Urteilen zugrunde liegen, zu dem Gesamtbild unserer moralischen Organisation.

Diese Formen somit führen uns auf den Inhalt. In ihm erst können sie vollkommen aufgeklärt werden. In ihm erst dürfen wir hoffen, eine Antwort auf die Frage Kants zu erhalten: „Alles geht in einem Flusse vor uns vorbei, und der wandelbare Geschmack und die verschiedenen Gestalten der Menschen machen das ganze Spiel ungewiß und trüglich. Wo finde ich feste Punkte der Natur, die der Mensch niemals verrücken kann und wo ich die Merkzeichen geben kann, an welches Ufer er sich zu halten hat?“

ZWEITER ABSCHNITT

DAS MORALISCHE BEWUSSTSEIN, NACH SEINEM INHALT BETRACHTET

I.

Von der unserem moralischen Bewußtsein ohnehin widerstrebenden Voraussetzung befreit, als ob in seiner bloßen Form der Grund seiner Verbindlichkeit, das Motiv, aus welchem es handle, gelegen sein könne, wenden wir uns nunmehr dem Leben selber, das heißt den die handelnde Welt ausmachenden Motiven zu. Denn die Motive, welche, mit dem Charakter der Verbindlichkeit, oder von einem unbedingten Werturteil getroffen, die Welt des menschlichen Handelns bestimmen, machen den Inhalt des moralischen Bewußtseins aus. Von unermeßlichem Umfang und unendlich verwickelt erscheint das Getriebe dieser Motive. Keine Möglichkeit, sie in der Erfahrung selber zu umfassen. Hier, in diesem unermeßlichen Labyrinth ergreifen wir notgedrungen den Faden der bisher vom moralischen Bewußtsein ausgebildeten Begriffe, in welchen sich verschiedene Seiten dieses moralischen Bewußtseins ausprägen. Hier tritt die merkwürdige Stellung der praktischen Philosophie zu der Geschichte der ethischen Systeme hervor: derjenigen vollkommen entgegengesetzt, welche die theoretische gegenüber ihrer vorhergegangenen Entwicklung einnimmt. Die verschiedenen ethischen Systeme widersprechen sich nur, sofern in ihnen das Ganze der Ethik vorgestellt wird, dagegen in ihrer Stellung

als Teile erkannt, ergänzen sie einander. Denn die moralischen Beweggründe liegen einer beständigen inneren Erfahrung offen, so daß der Grund, auf welchen die Untersuchung die Summe aller moralischen Tatsachen und Urteile zurückführt, selber aus der moralischen Erfahrung genommen sein und wenigstens eine ausgedehnte Gruppe dieser moralischen Tatsachen erklären muß. Ohne diese unbefangene Intuition, welche von irgendeiner Seite der moralischen Welt ausgeht und auf sie wirklich wenigstens einen sehr großen Teil der moralischen Motive zurückzuführen vermag, entsteht kaum ein ethisches System, falls aber ein solches wirklich aus bloßen Begriffen künstlich komponiert würde, erhält es keine Lebenskraft, nur über ein Jahrzehnt weg noch zu uns zu sprechen.

An dem Eingang in diese Welt von zu Prinzipien zusammengefaßten moralischen Motiven steht als ein Wächter, wie an der Pforte einer jeden Region der Schattenwelt abstrakter Begriffe, der Empirismus nebst seinem beständigen Gefährten, dem Skeptizismus. — Es ist nicht nötig, über die Erfahrung hinauszugehen, um das moralische Bewußtsein zu erklären. Das heißt entweder: das moralische Bewußtsein erklärt sich aus den Gesetzen, in welchen das Leben der Seele verläuft; diese Gesetze enthält die Psychologie; diese demnach erklärt aus den von ihr aufgestellten Verfahrensweisen der Seele das moralische Bewußtsein. Oder es heißt: dies Bewußtsein erklärt sich aus den diesen Gesetzen gemäß in dem Zusammentreffen mit der äußeren Welt sich bildenden Lebenserfahrungen. Diese Lebenserfahrungen verlaufen alle zwischen Motiv, Handlung und Erfolg. Sie messen die Motive nach dem Erfolg, erklären aus demselben das moralische Urteil.

Der Empirismus, welcher das moralische Urteil psychologisch erklärt, ist noch sehr jungen Ursprungs, und wir haben keine Darstellung desselben, welche auf Allgemeingültigkeit Anspruch machen dürfte. Denn Benekes Grundlinien der Sittenlehre beruhen auf einem Standpunkt der Psychologie, welcher keine Nachfolger fand und den die fortschreitende Wissenschaft zur Seite liegen ließ. Wir übergehen daher die Frage, ob aus dem Urvermögen Benekes das moralische Bewußtsein sich erklären lasse, um die allgemeinen Schwierigkeiten dieses psychologischen Empirismus ins Auge zu fassen. Psychologie kennt nur Verfahrensweisen der Seele. Vergleicht man diese Verfahrensweisen in verschiedenen Seelen, um so die Vollkommenheit derselben festzustellen, dann sieht man sich stets auf rein quantitative Verhältnisse geführt. Dies zeigt sich auch darin, daß Benekes fünf Ideen, welche die Grundnorm des Moralischen ausmachen, mit den Elementen der Vollkommenheit nach Herbart im wesentlichen übereinstimmen. Stärke, Mannigfaltigkeit, Gleichgewicht: das sind die

Punkte, in welchen die Verfahrungsweisen einer Seele sich von denen einer anderen unterscheiden können. Wenn Beneke die Reinheit der Bildungen hinzufügt, so bedeutet diese dann nach seiner Erklärung doch wieder nur, daß dieselbe Steigerung, welche von Herabstimmung begleitet sei, geringer zu schätzen sei als die ohne eine solche Herabstimmung gedachte, nicht aber, daß eine durch Subtraktion erlangte Größe weniger wertvoll sei als die durch einfache Steigerung gewirkte, worin doch allein eine über den bloßen Stärkegrad hinausblickende Schätzung der Reinheit psychischer Gebilde hervorträte; ebenso erscheint der Wert der Dauer in einem bloßen Rechenexempel, als ob die Zeit dem Wert eines Motivs etwas hinzufügte. Es liegt nun aber in diesen Gesichtspunkten der Stärke, der Mannigfaltigkeit, des Gleichgewichts an und für sich nichts, was der Seele einen Wert geben könnte. Sie sind für sich genommen, unserem Urteil völlig gleichgültig. Es verstecken sich aber auch hier nur hinzutretende Vorstellungen, durch welche diese Gesichtspunkte, auf unsere Seele angewandt, Wert erhalten. Wenn wir von Gleichgewicht oder von Hemmung reden, so schwebt dabei, in physikalische Verhältnisse verkleidet, entweder der Begriff des Zwecks, der Begriff eines inneren Dranges der Seele, ihre wesentlichen Verfahrungsweisen zu höchster Realität zu bringen, oder noch öfter schwebt der Begriff der Lust, welche im Gleichgewicht, der Unlust, welche in der Hemmung empfunden wird, vor. Diese sind der Grund, warum Größe, Mannigfaltigkeit, Gleichgewicht wertvoll erscheinen. Demnach ist auch konsequenterweise aus diesen die Norm des Moralischen zu gewinnen. — Dann liegt eine unlösbare Schwierigkeit dieses Standpunkts darin, daß die aus jenen Gesichtspunkten über die Verfahrungsweisen des Geistes gefällten Vergleichungsurteile jedesmal ebensosehr die theoretischen als die praktischen Formen des Seelenlebens treffen. Denn auf ganz gleiche Weise erscheint in diesen Stärke, Gleichgewicht usw. Wenn das Urteil demnach diese trifft, so ist es wesentlich dasselbe. Das moralische Urteil und das über die Intelligenz fallen demnach zusammen. So hat denn auch Beneke zum Beispiel wesentlich geurteilt. — Eine dritte Schwierigkeit: daß dies System seiner Natur nach Vollkommenheitslehre ist und somit das Wohlwollen nicht abzuleiten vermag — ein Punkt, in welchem Beneke besonders unglücklich ist —, deuten wir nur an. Man wird überhaupt den auf Psychologie begründeten Empirismus immer auf besonders einfache Weise kritisieren können, wenn man die von Herbart aufgestellten praktischen Ideen, die diesem großen Kenner der Psychologie als unlösliche Synthesen gegenüber jeder psychologischen Analyse erschienen, dieser gegenübergestellt, wie ihr die psychologische Ableitung derselben geglückt sei.

Der Empirismus der Lebenserfahrung fand einen Vertreter von einer wundervollen historischen und Weltbildung an David Hume. Wir sagten: das Moralische, unter dem Gesichtspunkt der Lebenserfahrung betrachtet, verläuft in Motiv, Handlung und Erfolg. Für die Lebenserfahrung liegt daher der Grund des moralischen Urteils über eine Handlung in der Lust und dem Nutzen, welche sie hervorbringt. Eine Handlung gefällt, weil sie uns Lust erregt oder Nutzen hervorbringt. Diese Handlung gefällt bei ihrer Wiederholung, weil wir aus unserer Erinnerung die Lust antizipieren, welche das vorige Mal aus ihr entsprang. Sie gefällt endlich, obwohl wir wissen, daß sie uns diesmal schaden wird (ja daß sie möglicherweise überhaupt diesmal schädlich wirken wird?), vermöge der untrennbaren Verbindung, in welche der Begriff derselben mit dem Begriff ihres vorteilhaften Erfolges getreten ist. Die Konsequenz überrascht. In Wirklichkeit würde der Eindruck einer solchen Handlung zwei Momente enthalten, Gefallen und darauf folgende Enttäuschung. Unser voranschreitendes wissenschaftliches Denken müßte uns lehren, daß diese Generalisation falsch sei; in dem Maße als die Bildung des Denkens wüchse, müßte die Macht dieser falschen Generalisationen, die wir moralisches Urteil nennen, abnehmen. — Aber diese Ethik der Lebenserfahrung muß doch auch eine Synthese rein apriorischer Natur annehmen. Gerade in einem so ehrlichen, scharfsinnigen, Geschichte und Welt kennenden Kopfe war sie am wenigsten geneigt, das geheimnisvolle ethische Motiv des Wohlwollens auf die Lust zurückzuführen. „Es ist unnötig“ — sagt Hume in der für diesen Punkt entscheidenden Abhandlung: Warum das, was nützlich ist, gefällt — „mit unserer Untersuchung zu der Frage fortzuschreiten, warum wir Sympathie mit anderen haben. Genug, die Erfahrung zeigt uns, daß diese ein Grundtrieb der menschlichen Natur sei. Wir müssen irgendwo in unserer Erforschung der Ursachen stehen bleiben.“ Die weitere Frage, auf welche wir bei Schopenhauer zurückkommen, ist dann, ob sich die Gerechtigkeit auf das Wohlwollen zurückführen lasse.

Machtlos in der Wissenschaft, aber darum im Denken des täglichen Lebens von desto zäherer Sicherheit tritt der Skeptizismus überhaupt jedem Versuch, das Chaos der Motive zu ordnen, moralische Motive aus den übrigen auszusondern, in der allgemeinen Bewegung irgendwo einen Punkt zu finden, wo das Prädikat des Moralischen überhaupt mit Sicherheit hafte, mit seinen Argumenten entgegen. Er sieht wohlwollende Handlungen, rechtschaffene, er faßt jede derselben in ihrer Singularität auf und leugnet, daß hier ein einfacher Schluß auf ein einfaches Motiv gestattet sei. Indem er in Betracht zieht, wie hier alles im Unbewußten vor sich gehe, sieht er überall die Mög-

lichkeit offen, daß jedes Wohlwollen mit geheimen Gedanken möglicher Gegendienste erfüllt sei, oder mit stolzem Behagen über unser Übergewicht als Wohltäter demgegenüber, welchem wir Wohltaten erweisen; daß die Rechtschaffenheit das Auge bewundernder Menschen bedürfe oder mindestens einem Stolz entspringe, der weder Tadel von anderen noch Lüge ihnen, ja auch nicht sich selbst gegenüber zu ertragen vermöge; daß jedes Streben nach Vollkommenheit in uns zugleich ein Streben nach äußerer Geltung sei. Und bei dieser Betrachtungsart hat er die merkwürdige Verbindung für sich, in welcher in der Tat mit unseren tugendhaften Handlungen unser Selbstgefühl, das Bedürfnis der Geltung und des guten Namens stehen. Diese beiden Klassen von Motiven, die moralischen auf der einen, das Bedürfnis der Geltung, das Selbstgefühl, ja die Eitelkeit auf der anderen Seite, stehen in so naher Beziehung zueinander, daß sie zum Spott derer, die von moralischen Motiven nicht viel wissen wollen, beinahe gar nicht ungesondert vorkommen. Diese Tatsache muß anerkannt und erklärt werden. Es muß erkannt werden, warum das Motiv, welches die Vorstellung von uns in den Köpfen anderer zu seinem Inhalt hat, eine so unbegreifliche Macht übe, welche nicht selten derjenigen überlegen ist, die dem Motiv unseres eignen Glückes beiwohnt. Aber aus der engen Verbindung dieser beiden Klassen von Motiven folgt nicht, daß sie in der Selbstliebe eins seien. Ja, sogar ihre Untrennbarkeit wird in dem nun folgenden widerlegt werden.

Aber, wenn auch die Untersätze des Schlusses, welchen das moralische Urteil bildet, alle schwänden, bleibt dann nicht die Reihe der Obersätze selber übrig, in welchen doch der wesentliche Inhalt des moralischen Bewußtseins liegt? Dieser bloße Obersatz, der niemals den Schluß einer wirklichen Beurteilung von wirklichen Handlungen gestattete, wäre völlig leer. Aber er ist auch völlig problematisch. Das Gute ist eine Beschaffenheit von Motiven. Aber die Beschaffenheit irgendeines Motivs, wobei davon abgesehen würde, ob es wirklich jemanden zu bewegen vermöge, das heißt, eben Motiv sei, ist ein widersinniger Begriff. Wenn ein solches Gute der Ethik allein übrigbliebe gegenüber den Argumenten des Skeptizismus: dann wäre die Moral ein Märchen, vielleicht von tiefem Sinn, aber kein Gegenstand ernster Forschung.

Es ist ein außerordentliches Verdienst Herbarts, daß derselbe die Methode Adam Smiths und Humes erneuert und zur Vollkommenheit ausgebildet hat, welche gewissermaßen ein Experiment darbietet, in dem das moralische Motiv von allen übrigen gesondert wird. Er versetzt uns nämlich auf den Standpunkt des unparteiischen Beurteilers, welcher sich einer seinem Interesse völlig fremden Hand-

lung gegenübersteht, so daß nunmehr das Urteil, welches ihm entlockt wird, von aller Rücksicht auf Vorteil völlig befreit, allein die Handlung und ihr Motiv, sofern sie eine moralische Qualität besitzen, trifft. Die Motive unserer Handlungsweisen sind unsäglich verwickelt; beruft man sich auf das Gewissen, so trifft dieses mit seinem Tadel Motiv und Erfolg auf gleiche Weise; das Problem ist demnach, gewissermaßen durch eine chemische Analyse den hier gebundenen Stoff des Guten auszusondern. Diese Scheidung nun vollzieht das Urteil des uninteressierten Zuschauers von selber. Billigung und Mißbilligung treffen nicht nur, was mit unserem eignen Nutzen zusammenhängt, sondern die Handlungen des Themistokles und Cäsar, welche uns nichts mehr sind, ja die Helden einer Tragödie, welche ganz geschieden von uns in der Welt dichterischer Einbildung leben. Über den Versuch Humes, die in dem moralischen Urteil des uninteressierten, das heißt der Handlung möglichst fern gerückten, am besten einer ganz anderen Zeit oder Welt angehörenden Zuschauer vorliegende Aussonderung des Moralischen von den übrigen Motiven durch eine anderweitige Erklärung abzuleugnen, haben wir bereits geredet.

2.

Weder vermag der Skeptizismus die Tatsache des moralischen Bewußtseins als unerkennbar zurückzuweisen, noch vermag der Empirismus dieselbe aus Erfahrung zu erklären. Die Tatsache tritt abermals hervor, welche das erste Buch auf seine Weise fand, daß dem moralischen Bewußtsein synthetisch-praktische Urteile a priori zugrunde liegen. Wir sahen, daß das synthetische Element in der bloßen Form des moralischen Bewußtseins nicht gelegen sein könne; wir suchen es demnach nun in dem Inhalt desselben, das heißt in den Motiven. Hier wird nun jeder Versuch, aus der Einheit eines Motivs unser sittliches Bewußtsein zu erklären, jenen Drang nach einer zusammenfassenden Anschauung für sich haben, welcher die Seele des philosophischen Geistes ist.

Das einfachste, offenst daliegende synthetische Element, welches als Beweggrund unseres gesamten Handelns betrachtet werden könnte, ist die Lust. Mit diesem ist das Motiv des wohlverstandenen Interesses identisch. Denn es sagt nur aus, daß die Lust in einem verständigen Wesen wirksam sei, welches nicht dem augenblicklichen Antrieb des Gefallens folge, sondern zukünftigen größeren Genuß dem gegenwärtigen kleineren vorziehe, dann Vermeidung eines Schmerzes sogar der Empfindung einer im Verhältnis größeren Lust, bleibende Quellen der Lust aber jeder stärksten augenblicklichen Empfindung,

endlich ein vorherrschend heiteres Lebensgefühl jeder von außen fließenden Quelle der Lust. Das synthetische Element, welches man in der Lust als Motiv sehen könnte, bildet nun aber nicht ein synthetisch-praktisches Urteil a priori in dem obengedachten Sinne. Denn es tritt nicht unmittelbar als schlußgebender Mittelbegriff zwischen die Handlung und das Prädikat des Guten. Sondern es hebt dies Prädikat des Guten in sich selber auf. Das Prinzip der Lust gehört daher dem Empirismus an. Wir ergänzen indes das oben darüber in einer anderen Richtung Gesagte durch den Hinweis auf die unvergleichliche Kritik Schleiermachers im ersten Buch seiner Kritik der Sittenlehre (S. 108 bis 126), welches Buch ja neben den Systemen Kants und Fichtes noch den eben aus seiner Blütezeit heraustretenden englisch-französischen Eudämonismus neben sich sah. Und dann durch die volle Konsequenz des Eudämonismus, der gemäß man wünschen müßte, selbst in einem glücklichen Wahnsinn zu leben oder beständig ein Kind zu bleiben, falls nur in diesen Zuständen Schmerzlosigkeit und Fülle der Lust uns gewährt wäre. Hier wird jedem bereits die eigne innere Empfindung sagen, was später zu entwickeln sein wird, daß es der begehrenden Seele selber gar nicht um die Lust als solche unbedingt zu tun ist. Wir kehren zu diesem Problem zurück, wo die weit tiefere Ansicht zu erörtern sein wird, ob in der Lust der erklärende Grund der moralischen Welt zu finden sei. Als treibendes Motiv des moralischen Bewußtseins ist sie, schon allein der Tatsache des Wohlwollens gegenüber betrachtet, vollkommen ungenügend. — Wie die Hypothese der Lust, so ist auch die der Vollkommenheit bereits in der obigen Untersuchung des Empirismus, da sie der psychologischen Form desselben zugrunde liegt, mit behandelt worden. Niemand hat in neuerer Zeit den aussichtslosen Versuch gemacht, sie wissenschaftlich zu begründen.

Dagegen führt bedeutende Forscher immer wieder, so oft sie die Erscheinungen der Gesellschaft und der moralischen Welt nach ihren wirklichen Triebfedern betrachten, ein tiefer Zug zu den Beweggründen des Wohlwollens, der Sympathie, des Mitleids. Eine durchgeführte Theorie, aus dem einsehbaren Zusammenhang mit einem systematischen Ganzen entspringend, ist zuletzt, dem Stande der modernen ethischen Forschung seit Kant entsprechend, von Schopenhauer aufgestellt worden. Ein anderer gegenwärtiger Anhänger dieser Theorie ist Lotze. Wenigstens erklärt er *Mikrokosmos* II, S. 307: „Dem unbefangenen Gemüt sind solche Irrungen eigentlich fremd. Für sich selbst sorgen, scheint ihm natürlich, aber nicht sittliches Verdienst zu sein; andern wohlzutun und die Summe der Lust zu vermehren, deren die Welt sich erfreut, ist die einzige Aufgabe, in deren Erfüllung alle

seine sittlichen Pflichten zusammenlaufen.“ Dürfen wir, um uns von dem hier vorliegenden System doch eine hypothetische Vorstellung zu machen, diese Stelle mit S. 305 kombinieren, wo Herbarts Erklärung des Rechts: Streit mißfalle, dahin verbessert wird: uns mißfalle am Streit ausschließlich das Übelwollen der Parteien: so scheint hier angedeutet zu sein, wie auch das Recht mit dem Wohlwollen zusammenhänge. Uns mißfällt aber doch bei dem Streit, welcher eine Verletzung des Rechtes enthält, nicht in erster Linie, daß hier das Übelwollen Spielraum erhält, sondern vielmehr der Bruch der Rechtfchaffenheit, der Pflicht, welche sich gebunden wußte. Leider gibt das ethische Kapitel des Mikrokosmos nur einen so spärlichen Durchblick auf Prinzip und Systematik der Ethik Lotzes, daß wir uns zu Schopenhauers Ethik wenden müssen, ohne Lotzes soviel reinere Fassung dieses Beweggrundes weiter verfolgen zu können.

Schopenhauer hat seine Theorie zweimal entwickelt: synthetisch im vierten Buche der Welt als Wille und Vorstellung, analytisch in der Preisschrift über die Grundlage der Moral. In jener erscheint dieser Satz nach seinem vollen Zusammenhang, als die ethische Konsequenz seines subjektiven Idealismus. Alle Vielheit ist nur scheinbar. In allen Individuen dieser Welt manifestiert sich das eine wahrhaft seiende Wesen, der Wille. Demnach ist der Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich aufgehoben. Wenn nun diese selbe Negation unseres selbständigen und abgesonderten Daseins, welche die Philosophie im Denken vollzieht, durch die Tat ausgesprochen wird, wenn die Erkenntnis: „Mein Wesen existiert in jedem Lebenden“, in einer Handlung hervorbricht: so liegt offenbar in diesem Vorgang der metaphysische Grund alles moralischen Verhaltens des Menschen. Das Phänomen aber, welches in diesem Vorgang heraustritt, ist das Mitleid.

Genau betrachtet, liegt hier vielmehr eine Analogie als eine Identität mit dem psychologischen Phänomen des Mitleids vor. Die eindringliche Kraft und die Schwäche in Schopenhauers Verfahrensart liegt wesentlich darin, wie er für metaphysische Sätze der abstraktesten Art in der Welt der Erfahrung bestätigende Phänomene aufzuzeigen versteht. Die allgemeinen Sätze sind nicht durch wissenschaftliche Induktion aus den Beobachtungen hervorgegangen, und doch beanspruchen die Beobachtungen, die allgemeinen Sätze zu beweisen. Die Welt der Gesetze, welche sich zwischen einzelnen Beobachtungen und den letzten Prinzipien ausbreitet, ist aus der Philosophie ausgestoßen, und nun hat in ihr die Willkür, welche diese konkreten Erscheinungen und diese allerletzten Gründe spielend aneinander heftet, ihren freien Tummelplatz.

Oder wie ist das Mitleid, welches eben den anderen trifft, welches

so unbedingt verschieden ist von der Empfindung eines Schmerzes, daß wir uns erst selber sehr künstlich wie fremde Zuschauer gegenüberstehen müssen, um mit uns selber Mitleid zu empfinden, irgendwie für identisch mit einer Anschauung oder wie man sonst diesen mystischen Akt nennen mag, zu halten, durch welche die Scheidewand zwischen uns selbst und den anderen als verschiedenen Existenzen aufgehoben wäre, durch welche uns diese Verschiedenheit zum bloßen Scheine würde? Diese Vermischung zweier ganz heterogener Akte liegt in den sich selber widersprechenden Ausdrücken: der Edelmütige spricht durch die Tat eine Erkenntnis aus, die Erkenntnis bricht als Mitleid hervor (270, 271). Die dieser Analogie zugrunde liegende Wahrheit ist, daß eine Homogenität die Voraussetzung des Mitleids ist, und daß die wachsende oder sich ausbreitende Empfindung und Erkenntnis dieser Homogenität auch die Tiefe und Ausdehnung des Mitleids wachsen läßt. Hierin lag die große Gewalt, welche das Christentum auf das Wachstum der wohlwollenden Empfindungen übte, indem es die Menschen auf verschiedene Weise zu einer Genossenschaft von Brüdern verband.

Eine merkwürdige Konsequenz dieses seines metaphysischen Begriffs vom Mitleid zieht Schopenhauer, *Welt als Wille*, S. 443, wo er von der Güte der Gesinnung sagt, sie setze das fremde Individuum und sein Schicksal dem eignen völlig gleich: weiter könne sie nie gehen. In der Tat ist in der Erkenntnis der Identität des Ich und des Nicht-Ich nichts weiter enthalten und kann unmöglich etwas anderes aus ihr folgen. Dies zeigt aber, wie das Mitleid von einem Hervorbrechen dieser Erkenntnis in der Tat unterschieden werden muß, da beinahe jede nächste Verbindung, wo das Mitleid stark erregt wird, aufopfernde Handlungen hervorbringt, in welchen wir um eines anderen willen tun, was wir um unsertwillen niemals tun würden. Man kann die Heterogenität des Mitleids und jenes Durchbrechens der Erkenntnis in der Handlung dadurch noch deutlicher machen, daß man eine Mehrheit von Menschen annimmt, die Objekt unserer hingebenden Empfindung sind. Da in diesen allen nur derselbe Wille als in mir erscheint: so kann auch hier unsere Aufopferung nur bis zur völligen Gleichstellung ihres Schicksals mit dem unsrigen gehen. Dagegen empfindet in Wirklichkeit der einzelne dem Ganzen gegenüber ganz anders, indem er an eine auch nur unbedeutende Förderung desselben sein ganzes Leben setzt.

Wenn es sich nun weiter, abgesehen von dieser Einheit der metaphysischen und psychologischen Auffassung des Mitleids, um die Rechtfertigung dieses Prinzips handelt, so suchen wir diese am besten in der Schrift über die Grundlagen der Ethik.

Dort werden wir mit großer Kunst auf den Satz vorbereitet, daß Mitleid das einzige Motiv der moralischen Welt sei. Der Skeptizismus wird als Schreckbild vorangestellt, welchem gegenüber die das Ich verleugnenden Handlungen allein eine widerlegende Kraft besitzen sollen. Dann treten die antimoralischen Potenzen hervor und werden diesem entsprechend alle auf den Egoismus reduziert. Dabei werden dann die Lauterkeit, die Besonnenheit und die diesen ähnlichen Tugenden völlig ignoriert. Und so tritt nun der Satz hervor (S. 204): „Die Abwesenheit aller egoistischen Motivation ist also das Kriterium einer Handlung von moralischem Wert.“

Dem Beweis dieses Satzes werden Axiome vorausgeschickt, welche den nachzuweisenden Hauptpunkt bereits enthalten. Denn dem dritten Axiom zufolge bewegen Wohl und Wehe ausschließlich unseren Willen. Dennoch bezieht sich die moralische Triebfeder auf unser oder anderer Wohl und Wehe; indem nun dann der obige Satz hier angewandt wird, daß Egoismus und moralischer Wert einander ausschließen, so ist das wahre moralische Motiv fertig da. Es gibt nur einen moralischen Beweggrund, daß Wohl und Wehe eines anderen unmittelbar das meinige sei. Diese Beweisführung überhebt sich einer tieferen Untersuchung des Treibenden in unseren Beweggründen. So gewinnt sie dann zugleich auch den Vorteil, wo unsere Beweggründe uns selber im Auge haben, den nackten Egoismus zu sehen.

Mit diesem Motiv wird dann das Mitleid durch die Hypothese von der ausschließlichen Positivität des Schmerzes identifiziert. Diese Hypothese hat kaum etwas für sich, dies etwa ausgenommen, daß wenn das populäre Bewußtsein darüber aufgeklärt ist, Schmerz sei nicht darum etwas Negatives, weil es der Gegensatz der Lust sei, vielmehr sei er positiver Natur, diesem nunmehr das Natürlichste ist, Lust, als das Gegenteil des Schmerzes für negativ zu halten. Wenn Schopenhauer immer wieder in neuen prägnanten Wendungen wiederholt, mit der Befriedigung höre der Wunsch auf und folglich der Genuß, so setzt diese Forderung voraus, daß der Genuß nur in Vergleichung mit dem Wunsch existiere, somit setzt sie bereits voraus, daß er negativ sei. Die Folge dieser vor jeder gründlichen psychologischen Theorie unhaltbaren, dazu von den höheren Formen der Lust, welche gar kein schmerzhaftes Bedürfnis voraussetzen, auf das augenscheinlichste widerlegten Lehre für das ethische Prinzip ist nun aber diese, daß die idealste Form des Wohlwollens, die fördernde Teilnahme an dem Glück anderer, nur auf Umwegen in dasselbe gebracht werden kann, während freudige Mitbewegung eine ganz ursprüngliche Empfindung der menschlichen Seele ist.

Mitfreude demnach hat die dem Mitleid gleiche Bedeutung in der

moralischen Welt. Beide wären freilich ohne inneren Wert, enthielten sie nichts als die bloße Wiederholung derselben Empfindung, wenn diese auch durch die Erkenntnis der Selbigkeit des Willens in dem Ich und dem Nicht-Ich vermittelt wäre. Erst indem wir einen Schmerz als der Sache nach uns fremd, der Schätzung nach den unsrigen empfinden, tritt die moralische Natur des Mitleids, welche in der Bezeichnung des Wohlwollens deutlicher ist, aus der bloßen psychischen Mitbewegung hervor.

Über die wahre Natur dieses Prinzips bei Schopenhauer geben die späteren Zusätze zur Welt als Wille und Vorstellung im zweiten Bande einen hinlänglich hellen Aufschluß. „Auf dieser metaphysischen Identität des Willens, als des Dinges an sich, bei der zahllosen Vielheit seiner Erscheinungen, beruhen überhaupt drei Phänomene, welche man unter den gemeinsamen Begriff der Sympathie bringen kann: 1. das Mitleid, welches, wie ich dargetan habe, die Basis der Gerechtigkeit und Menschenliebe, caritas, ist; 2. die Geschlechtsliebe mit eigensinniger Auswahl, amor, welche das Leben der Gattung ist, das seinen Vorrang vor dem Individuum geltend macht; 3. die Magie, zu welcher auch der animalische Magnetismus und die sympathetischen Kuren gehören.“ Es gibt eben nur einen wahrhaft ethischen Akt, das heißt, welcher den Willen selber zum Subjekt hat: die Verneinung des Willens. Alles übrige ist nur Vorgang, Streben. Und so ist es auch eigentlich nur ein Zugeständnis an unsere okzidentalische Art, uns auszudrücken, daß noch von anderen moralischen Motiven außer jener Verneinung die Rede ist. Während aber so der äußerste Punkt der Versenkung der Moral in das Psychische erreicht ist, an welchem Kant und Schopenhauer sich einander ganz ausschließend gegenüberstehen: so kann doch hier nicht geleugnet werden, daß dabei in dem Verständnis der elementarsten Formen des Sittlichen jene Amphibolie der moralischen Reflexionsbegriffe in Kants Tugendlehre (Ros. S. 300), vermöge deren die grausame Behandlung der Tiere nur darum verwerflich ist, weil dadurch das Mitgefühl an menschlichen Leiden und folglich eine der Moralität sehr diensame natürliche Anlage nach und nach ausgetilgt wird, sehr weit zurücksteht hinter dem tiefen Auge, mit welchem Schopenhauer, soweit in der Welt Schmerzen empfunden werden, in der Linderung dieser Schmerzen ein Motiv von unmittelbar ethischer Bedeutung erkennt.

Aus dem Mitleid wird die Gerechtigkeit abgeleitet. Diese entspringt gewissermaßen auf einer unteren Stufe des Mitleids, indem dasselbe mich abhält, andere zu verletzen. Gerechtigkeit ist somit das negativ wirksame Mitleid. Indem nun so in dem Mitleid der Ursprung des Rechts liegt, muß der diesem letzteren eigne Charakter, vermöge

dessen es allgemeine Gesetze, aus der Natur der Dinge entsprungen, denselben aufprägt und ihnen die Menschen unbedingt verpflichtet, willkürlich herbeigeht werden. So taucht denn S. 214 plötzlich die Möglichkeit auf, daß, anstatt der regellosen Bewegungen des Mitleids, vernünftige Überlegung ein für allemal den festen Vorsatz fasse, die Rechte eines jeden zu achten; nun sind plötzlich Grundsätze, in welchen er die allgemeine Natur des Rechts sehr mangelhaft zur Vorstellung bringt, doch wenigstens vorhanden. Aber wie sie nur daraus abgeleitet werden, daß ja aus der ein für allemal erlangten Kenntnis von dem Leiden, welches Unrecht tun hervorbringe, eine Maxime sich bilden könne, ist leicht zu zeigen, daß auch die Menschenliebe solche Vorsätze fassen und solche Grundsätze lieben könnte. Dabei ist merkwürdig, daß die Möglichkeit übersehen ist, die Allgemeinheit der Rechtsvorschriften aus ihrem negativen Charakter, als durch welchen sich Recht in seinem Ursprung von Menschenliebe in ihrem Ursprung unterscheidet, abzuleiten, während für die Ableitung des zwingenden Charakters im Recht dieser negative Charakter desselben benutzt ist (S. 217).

Die Ethik ist überall nicht besser als die zugrunde liegende metaphysische Ansicht der Welt. Wenn in der Welt nichts wahrhaft ist, als ein dumpfer vorstellungsloser Wille, alle Erscheinung Schein, so liegt der einzige springende Punkt in der Aufhebung dieses Scheins, der partiellen im Mitleid, der totalen in der Verneinung des Willens. In einer Welt, in der die Intelligenz selber nur sekundär ist, jeder dem Willen vorschwebende Zweck eine törichte Bejahung unseres eignen Daseins — in einer solchen Welt bleibt nur dies passive Motiv. Der Nerv des Handelns, positive Zwecke, welche unser Dasein erfüllten, sind verschwunden. Diese Ethik setzt mit der lebensfrohen eudämonistischen Schule an demselben Ausgangspunkt ein. Wohl und Wehe bilden den ganzen Inhalt unserer Motive. Indem diese von Wohl und Wehe allein und völlig determinierte Motivation in einen sonderbaren Bund mit Sätzen Kants tritt, entsteht der folgende disjunktive Schluß: das eigne Wohl zu fördern oder das eigne Weh zu hindern, ist kein moralisches Motiv; das Weh anderer zu vermehren oder ihr Wohl zu stören, ist ein antimoralisches. Somit bleibt nur übrig (unter Voraussetzung jenes Gesetzes der Motivation), das Weh anderer aufzuheben. So faßt sich diese Ethik in das altindische Gebet zusammen: „Mögen alle lebendigen Wesen von Schmerz frei bleiben.“ Dann aber sieht man plötzlich dies Gesetz der Motivation selber, nicht in Kants Weise, sondern höchst abenteuerlich, von dem Willen durchbrochen werden, welcher sich selber verneint.

3.

Den Grund des Moralischen suchend, wandten wir uns zur Welt des moralischen Handelns nach seinem Inhalt betrachtet. Die einfachen Hypothesen, welche diesen Grund in einem anschaulichen Begriff zu erfassen glaubten, erwiesen sich dem Reichtum dieses Inhalts gegenüber als unzureichend. Indem wir der Aufstellung der nun übrigen verwickelteren Ansicht entgegen gehen, müssen wir, wie an der entsprechenden Stelle des ersten Abschnitts, hierbei die Begriffe selber, die wir handhaben, genauer bestimmen. Ohne indes psychologische Voraussetzungen aufzunehmen, welche die Allgemeingültigkeit der Analyse vermindern würden.

Die synthetischen Elemente, welche wir suchen, sollen bewegen. Ein Wille ist da, welcher bestimmt werden soll. Was ihn bestimmt, muß eine Kraft haben zu bewegen. Sogar Kant sprach, indem er sich an eine sehr mechanische Terminologie anschloß, von den Triebfedern der praktischen Vernunft. Aber er hatte freilich dabei nicht die Kausalität des Sittengesetzes, sondern nur die Weise, in welcher diese Kausalität inmitten der Motive erscheint, im Auge. Das Sittengesetz, in der Freiheit gegründet, und die von Lust und Unlust bewegte Materie alles Wollens sind völlig heterogen. Dementsprechend auch die Art ihrer Wirkungsweise. Ohne hier der Schwierigkeiten, welche der Anwendung der Kategorie der Kausalität auf jenes in unser Bewußtsein hineinragende Metaphysische näher gedenken zu wollen: die von Kant angenommene Wechselwirkung so ganz heterogener Ursachen scheint an sich schon undenkbar. Als ob Kant selber der bewegenden Kraft dieser übersinnlichen Kausalität inmitten der Welt der Motive mißtraut hätte, nahm er, sein eignes System damit aufhebend, sinnliche Triebfedern zu seinen Bundesgenossen, damit sie den Anlockungen des Lasters das Gegengewicht hielten. „Nicht um hierin die eigentliche bewegende Kraft auch nicht dem mindesten Teile nach zu setzen, wenn von Pflicht die Rede ist.“ Gegen Beweggründe von Fleisch und Bein und starker Realität werden ihnen gleiche aufgeboten, sie zu bekämpfen. Wenn das Gleichgewicht erreicht ist, dann gibt das Sittengesetz den Ausschlag. Aber ist denn nun hier dasjenige das Motiv des moralischen Handelns, welches die Kraft besitzt, den unmoralischen Triebfedern das Gegengewicht zu halten oder dasjenige, dessen Stimme gar nicht sich hörbar zu machen die Kraft besessen hätte, wenn nicht jenes zuerst die Gegner zum Schweigen gebracht hätte? Ein solcher Fall, wie ihn Kant hinstellt, gedacht, würde gewiß nicht, wie er meint, das Sittengesetz Motiv sein, sondern jene zur Hilfe gerufenen Triebfedern.

Die moralische Gesinnung „wäre in ihrer Quelle verunreinigt“. Eine so starke Inkonsequenz gewann die Anschauung des wirklichen moralischen Bewußtseins der Theorie Kants ab. — Derselbe Widerspruch liegt in der merkwürdigen Auslegung, welche Kant jener von Christus aufgestellten Zusammenfassung des gesamten Moralgesetzes gegeben hat, in der das: „Liebe deinen Nächsten als dich selbst“ so offenbar die aus Wohlwollen entspringende Pflicht lehrt. Den Nächsten lieben heißt, alle Pflicht gegen ihn gern ausüben. Dies gern aber bezeichnet nicht ein Motiv, sondern nur die Abwesenheit entgegengesetzter Motive. Somit bedeutet die Liebe des Nächsten, daß der Erfüllung der Pflicht gegen ihn keine Begierde und Neigungen entgegenstehen. So wird der ganze Sinn dieses Satzes verkehrt, um durch das Bild konkreter Beweggründe, wie sie die Religion enthält, die abstrakte Kausalität des Sittengesetzes zu beleben.

Wenn alle Widersprüche Kants in dem Mysterium der intelligiblen Freiheit als der Kausalität des Sittengesetzes versinken: so mußte der formale Ethiker, welcher seinen Standpunkt unter einem anderen Gesichtspunkt aufnahm, Herbart, nach dem deterministischen Zusammenhang seines Systems, mit dem Begriff der Form des Handelns, als des hervorbringenden Beweggrundes derselben, in ganz andere Schwierigkeiten verwickelt werden.

Der unmittelbare Gegenstand der sittlichen Bestimmungen ist keine Materie des Willens, sondern die Form; sieht aber Kant diese Formen in dem inneren Wesen der Vernunft, vermöge dessen dieselbe allgemeine Gesetze denkt, so ergreift sie Herbart in der allem Vernünftigen eignen Erscheinungsweise, der gemäß sich daselbe notwendigerweise als eine Harmonie darstellt. — Diese harmonische Natur des Vernünftigen ist keine Entdeckung Herbarts, aber sie enthält eine für das Ethische wichtige Beobachtung, welche hier zuerst klar analysiert wurde.

Das Vermögen (wenn man diesen Ausdruck zur Abkürzung brauchen darf), diese Harmonie des Willensverhältnisses in ästhetischem Urteil aufzufassen, ist der Geschmack. Herbart verdeutlicht das Wesen des Geschmacks durch eine doppelte Unterscheidung. Er unterscheidet sich von dem Begehren, indem das in ihm Vorgestellte auch abgetrennt von Beifall oder Mißfallen lediglich als Gegenstand der Erkenntnis muß vorgestellt werden können, während das Angenehme und Unangenehme nur im Gefühl selbst ergriffen werden können.

Somit können wir das im Geschmacksurteil Vorgestellte sowohl in gleichgültiger Vorstellung als auch als ein solches, welchem Beifall oder Mißfallen zukommen, denken. Hiermit erscheint in unserer

Vorstellung des Geschmacks ein Widerspruch, der auf die Anwendung der Methode der Beziehungen hinleitet (VIII, S. 18, vgl. 209). Das Resultat derselben ist, daß die Gleichgültigkeit des Vorgestellten in jedem Teil, für sich und einzeln genommen, mithin in der Materie derselben liegt, daß dagegen aus der Anschauung der Verhältnisse, mithin der Form, der Beifall entspringe.

Worin also liegt das Bewegende, durch welches das Moralische inmitten des die Seele erfüllenden, leidenschaftlichen Bedürfnis und Begehrens hervorgebracht wird? Denn das Wesen des Moralischen und sein Beweggrund müssen zusammenfallen. Der Geschmack Herbarts, auf welchem das ganze Gebäude der moralischen Welt ruhen muß, falls nicht das Moralische nach seinem bewegenden Grund und nach seinem Wesen verschieden sein soll, vermag in der Tat nicht dasselbe zu tragen. Denn während sein Charakter, welchem gemäß nichts Regsames und Aufstrebendes ihm beiwohnt (VIII, S. 15), ihn über die schwankenden Begierden weit erheben soll: nimmt dieser ihm zugleich alles, vermöge dessen er in dem Kampf der Motive eine Macht besitzt. Wenn kein Zweck der menschlichen Organisation in den Urteilen des Geschmacks zu seiner Erfüllung hinstrebt, dann vermögen sie unmöglich, gedrängt von den auf den stärksten Bedürfnissen beruhenden Motiven, sich aufrecht zu erhalten. Entweder entsteht z. B. die Herrschaft der Einsicht über den Willen in der Seele aus einem ganz anderen Motiv als aus welchem sie Beifall findet: dann läge, ganz widersprechenderweise, das Motiv des Moralischen in etwas anderem als in seinem Charakter. Oder wenn die innere Freiheit erst entsteht unter dem bestimmenden Einfluß des sittlichen Geschmacks als einer wirklichen Macht im Geiste, dann wäre sie ja vor dem Verhältnis vorhanden, um es zu verwirklichen: sie wäre eine aufstrebende Empfindung. So daß also der sittliche Geschmack, wie ihn Herbart hinstellt, trotz seiner Erklärungen, daß er, um Kants Aufgabe zu verwirklichen, nur die als sittlichen Bestimmungsgrund gedachte Form durch die Entdeckung des Ästhetischen näher bestimmt habe, doch nichts anderes enthalten kann als Kriterien, an denen man nachträglich das Gute genießen kann; das Gute selber aber ist der bewegende Grund, aus welchem der moralische Wille handelt: und als ein solcher müßte das ästhetische Geschmacksurteil des Beifalls mit einem ganz anderen Charakter erscheinen.

Wenn demnach die synthetischen Elemente, die den Grund der moralischen Welt bilden, wie wir sie suchen, die Macht besitzen sollen zu bewegen, so müssen sie als Streben erscheinen, welches zu seiner Verwirklichung hindrängt.

Die synthetischen Elemente, welche den Grund des Mora-

lischen bilden, müssen aber bewegen, ohne daß Lust den Zweck dieser Bewegung ausmacht. Wie ist dies, was doch als das Resultat unserer bisherigen Entwicklung von mehreren Seiten hervortrat, ohne Widerspruch zu denken? Wenn das synthetische Element, welches unseren Willen und die ihm vorschwebende Welt der Werte verknüpft, nicht bloß in der eignen Lust liegt, sondern denjenigen Handlungen, welche eine moralische Qualität besitzen, eine andere den Willen und die Welt der Werte verknüpfende Synthese zugrunde liegt: so liegen zwei Synthesen dieser Art dem in sich selber blickenden Geiste am nächsten. Wenn die Welt der Werte für uns mit unserem Willen verknüpft gedacht wird und dennoch nicht durch die Lust, so geschieht dies offenbar durch den vorschwebenden inneren Wert der Person, welcher realisiert werden soll. Oder die Welt der Werte ist mit unserem Willen nicht durch unser Wohl, auch nicht durch den inneren Wert unserer Person verknüpft, sondern durch das Wohl und den persönlichen Wert eines anderen, von dem Nächsten ab gedacht bis zu dem Entferntesten. Oder endlich negativ: mein Wille ist in Beziehung auf die Welt der Werte durch seine eigne Konsequenz gebunden; er ist bestimmt, beschränkt.

Diese Synthesen sind auf keine Weise mit Beweggründen, welche diesen oder jenen Wert enthielten, zu verwechseln. Sie sind vielmehr die praktischen Verhaltensweisen unseres Willens, sofern er moralisch ist, durch welche er sich zu der Welt der Werte verhält. Man könnte sie als praktische Kategorien bezeichnen. Sie enthalten das synthetische Element, unter welchem der Wille und die Welt der Werte miteinander verbunden sind, soweit diese Verbindung moralischer Natur ist.

Und hier erweitert sich nun der Horizont der Ethik. Sie erblickt den menschlichen Geist, wie er auf Grund apriorischer Synthesen die Hauptformen seines Daseins gestaltet. Die psychologischen Gesetze sind reine Formgesetze; sie haben es nicht mit dem Inhalt des menschlichen Geistes, sondern mit seinem formalen Benehmen und Verhalten zu tun. Sie sind gewissermaßen die Sprache, die Syntax und das Metrum des Gedichtes, als welches man hier einmal die menschliche Seele ansehen mag. So ist es der Fehler der modernen völkerpsychologischen Schule, daß sie die Geschichte, somit die Summe des bisherigen menschlichen Daseins aus der Psychologie, somit aus der Wissenschaft der Formen, in welchen unser geistiges Leben verläuft, zu erklären unternimmt. Sieht man davon ab, daß das Synthetische, welches überall zu der Kenntnis des historischen Verlaufs hinzugebracht werden muß, damit sich aus dem Vorgang das Gesetz erhebe, nicht nur in der Natur der menschlichen Seele, sondern damit parallel in der Natur der Gesell-

schafts- und Staatsbildung, in der Natur des Geldes, in den Gesetzen der Nationalökonomie liegt: so enthält ferner die menschliche Natur selber außer den Gesetzen der Verfahrungsweise, des formalen Benehmens der Seele noch grundlegende Elemente ihres Inhalts. Dies ist die große Entdeckung Kants, welcher in den Formen des Urteils zugrunde liegende metaphysische Voraussetzungen erkannte — die Kategorien. Analog diesen Kategorien scheinen nun auch innerhalb der moralischen Welt dem Verhältnis des Willens zu den Werten Synthesen zugrunde zu liegen, welche die praktische Beziehung zwischen diesen konstituieren.

Es ist augenscheinlich, daß wenigstens die beiden ersten positiven Synthesen nicht nur als Empfindung und Streben hervortreten, sondern daß ihnen auch Lust folgt. Aber z. B. das tätige Wohlwollen ist weder in seiner Bewegung von Unlust oder Lust getrieben, noch ist die aus ihm fließende Lust sein Zweck: das Wesen des Wohlwollens ist, daß unser Wille durch das Wohl des anderen ganz unmittelbar und nur durch dieses mit der Welt der Werte in Beziehung tritt. Hier liegt eine Reihe psychologischer Schwierigkeiten, aber eine anhaltende innere Beobachtung konstatiert das dargestellte Verhältnis, welchem die psychologische Untersuchung gerecht zu werden suchen muß.

Ein zweiter Einwand scheint darin zu liegen, daß man eine unendliche Reihe anderer Synthesen als Grund der Beziehung zwischen dem Willen und der Welt der Werte denken kann. Wie z. B. den Willen Gottes, den Begriff des höchsten Guts. Aber wir reden hier von praktischen Synthesen a priori, ohne welche die menschliche Natur nach ihrer moralischen Seite gar nicht mehr sie selber wäre, welche die natürliche, allgemeine, unveränderliche Organisation des moralischen Bewußtseins bilden. Die übrigen Synthesen dagegen müssen sich bei näherer Untersuchung als Erklärungen, welche diese Organisation des moralischen Bewußtseins irgendwie in ihren Teilen oder ihrem Zusammenhang erfassen, betrachten lassen: wofür der Beweis darin liegt, daß sie wechseln und auch ihr zeitweiliges Gewicht im praktischen Handeln wesentlich aus dem Dasein dieser Organisation, welche Zeugnis, Bestätigung und Erkenntnisgrund für sie ist, erhalten.

4.

Von der Untersuchung der Form des moralischen Bewußtseins aus, wie von dieser jetzigen aus, welche es nach seinem Inhalt betrachtet, sind wir zu denselben drei Synthesen gelangt, welche den Grund des moralischen Bewußtseins ausmachen. Dieselben müssen sich in jeder Analyse bewähren, welcher wir das moralische Bewußtsein

nach seinem Inhalte unterwerfen mögen. Diese Bewährung liegt freilich nicht einfach darin, daß diese selber nicht aufeinander zurückgeführt werden können, dagegen der ganze übrige Inhalt des moralischen Bewußtseins unter sie als das Verbindende zwischen dem Willen und der Welt der Werte fällt. Vielmehr ist angesichts der logischen Künsteleien, durch welche der Inhalt des moralischen Bewußtseins auf sehr verschiedene Weise unter Einheiten gebracht worden ist, ein Merkmal der richtigen Zurückführung zu finden. Dies Merkmal liegt darin, daß eine wahre Zurückführung den ethischen Wert, welchen die unmittelbare Anschauung irgendeiner Erscheinung unseres moralischen Bewußtseins beilegt, weder verringert noch verändert, sondern dergestalt in seinem wahren Grunde zeigt, daß dieser ethische Wert hier erst recht und voll verstanden zu werden scheint. Vielfach werden wir hier bei Vergleichung ethischer Bezeichnungen auf bloße Grade der Intensität, wie sie durch verschiedene Lagen zum Vorschein kommen, geführt. So scheint über das Wohlwollen hinaus die Großmut etwas Wertvolleres auszudrücken, von noch höherer Natur aber scheinen außerordentliche Fälle der Aufopferungsfähigkeit zu sein. In Wirklichkeit wird hier nur die Stärke und Reinheit derselben Seite unserer ethischen Organisation an verschiedenen Verhältnissen gemessen, ob sie in ihnen siegreich erscheine. Wie die Poesie die Größe eines bestimmten Charakters an das Maß bestimmter Lebenslagen legt und wie sie Handlungen, Begegnisse, Kämpfe und den Sturm der Leidenschaften gleich wie Reagenzien gebraucht, um an ihnen wie durch mannigfache Experimente die innere Natur desselben zu enthüllen, und wie nun in tragischen Ereignissen nur das höchste und gewaltigste Maß, gewissermaßen die stärksten Reagenzien vorliegen: so bezeichnen diese konkreten Tugenden, welche über das Wohlwollen hinauszugehen scheinen, neue Verhältnisse, an welchen die Natur desselben und seine verschiedene Stärke erprobt und angeschaut wird; und so ist auch hier das Höchste eine das äußere Ich bedrohende oder gar vernichtende Lage, welcher gegenüber das Wohlwollen seine unbedingte Macht behauptet.

Indem wir über diese Analysen weg, deren genaue Durchführung ohnehin eine außerordentliche Ausdehnung erfordert und vielmehr die Sache von bei verschiedenen Anlässen wiederholten Versuchen ist, dem Abschluß dieser Untersuchung zueilen: bedienen wir uns nur der von Herbart freilich aus ganz anderen Gesichtspunkten aufgestellten Ideen, um einigen anderen möglichen Synthesen gegenüber unsere Aufstellung zu verdeutlichen. Denn in einer solchen der Analyse der aufgestellten Begriffe, anstatt der des moralischen Bewußtseins selber folgenden Verfahrungsweise liegt die einzige nicht auf

Schlußketten ruhende Begründung der moralischen Synthesen, welche uns hier auch nur anzudeuten möglich ist.

In der moralischen Synthese des inneren Wertes liegt das eigentliche Prinzipium der voranschreitenden Kultur des Menschengeschlechts. In ihr mündet der Ertrag des gesamten geistigen Lebens in das praktische Verhalten ein. Denn der vorschwebende Idealwert des Individuums vertieft sich in einer unaufhörlichen Entwicklung und verändert so auch den Gehalt der anderen Verfahrungsweisen des Willens gegenüber der Welt der Werte, welche Gesellschaft und Staat bilden. Von der einfachen auf dem moralischen Selbstgefühl ruhenden Lauterkeit der Person erstreckt sie sich bis zur Ausbildung der Individualität hin, welche ihr bewußtester Ausdruck ist. Aber ihre größte Kraft liegt da, wo sie den einfachen Menschen antreibt, etwas auf sich selber zu halten und nach innerer Selbstachtung zu streben: in dieser Form ist sie auch in den niederen Klassen das am meisten eine steigende Vollkommenheit der moralischen Welt fördernde Motiv. Man könnte diese Synthese, in ihrer Verwirklichung gedacht, mit dem alten Ausdruck der Vollkommenheit bezeichnen, wenn man dabei nur den von Herbart aufgestellten Begriff nicht mit dem wahren inneren Sinn dieses Ausdrucks verwechselt. Größenverhältnisse erhöhen nur da, wo ein Wert bereits vorliegt, denselben, aber sie verleihen nirgend einen Wert. In der Tat liegt auch bereits in den elementarsten Formen der Vollkommenheit, wie der Erregbarkeit, der Intensität etwas, was sie über quantitative Verhältnisse weit hinaushebt, ein Qualitatives. Herbarts Umformung der Idee der Vollkommenheit ist das Resultat seiner mathematischen Psychologie.

Von der Enge, in welcher uns diese Synthese des inneren Wertes erhält, befreit uns das Wohlwollen. Unser Blick erweitert sich; soweit Wohl und Wehe, soweit Wert der Person verbreitet ist, breitet sich der wohlwollende Wille aus. Kant hat das Wohlwollen ausschließlich auf die Glückseligkeit des anderen bezogen. Ihm scheint sich Lotze anzuschließen, wenn er, gegen Herbart freilich mit vollem Recht, bemerkt, daß das Wohlwollen nicht ein nacktes Verhältnis der Willen enthalte, sondern in dem zweiten Willen Wohl und Wehe voraussetze. Er bezeichnet damit doch nur die äußerste Grenze, an der Wohlwollen beginnt. Wenn man nicht etwa die Schonung unempfindender Wesen in das Wohlwollen einschließt, welche doch, falls nicht hier ein durch die poetische Vorstellung eines inneren Empfindens derselben verkleidetes Wohlwollen vorliegt, auf andere Motive gegründet ist. Wohlwollen aber in seiner vollen und ganzen Verwirklichung trifft den anderen als Person, nach seinem unbedingten Wert. Daher erweitert und vertieft sich dasselbe beständig, je nach dem Gehalt des Gegen-

standes, wie er seinen Beweggrund bildet, und nach der Einsicht des wohlwollenden Subjekts in diesen Gehalt und das demselben homogene, wahre Interesse. Damit sich nun aber Wohlwollen, welches unseren Willen mit der Welt der Werte durch Wohl und Wehe und Wert nicht unserer selbst, sondern anderer verknüpft, über die einzelne Person erhebe, so müssen diese anderen vermöge einer dritten Synthese zu einem Ganzen geordnet sein.

Zwischen dem Willen und der Welt der Werte kann kein anderes positives moralisches Verhalten, neben dem Streben nach dem inneren Wert der Person und dem Wohlwollen gedacht werden. Denn nachdem ausgeschlossen ist, daß die Verknüpfung des Willens und der Welt der Werte durch unsere eigne Lust jemals den Charakter des Moralischen an sich tragen könne, so kann der Wille nur entweder durch den Wert unserer eignen Person oder durch Wohl und Wert eines Anderen mit der Welt der Werte verbunden gedacht werden. Somit bleibt nur ein negatives Verhältnis möglich. Dieses aber ist seiner Natur nach nur eins. Der Wille ist gegenüber der Welt der Werte gebunden, beschränkt. Diese Möglichkeit beruht auf der Natur des Willens, kraft welcher dieser nicht unter der Gewalt der Eindrücke steht, sondern über die Zeit hinweg in sich selber derselbe und gebunden sein will. Gebunden aber ist er, vermöge seiner Konsequenz, nur durch etwas von ihm selber ausdrücklich oder stillschweigend Bejahtes, durch einen Akt, welchen er vornahm, oder durch ein Verhältnis, in welches er eintrat. In beiden liegt Gegenseitigkeit zugrunde. Selbst wo der Wille sich selber bindet, nicht einem anderen sondern sich gegenüber, ein Fall, auf den doch nur übertragenerweise die Bezeichnung der Verpflichtung angewandt werden kann, teilt sich der Wille gewissermaßen in den des früheren und des späteren Aktes. Wirklich verpflichtet aber sind wir stets nur einem anderen gegenüber, welchem wir gebunden sind, da unser Wille einen Akt schloß oder in ein Verhältnis eintrat, vermöge seiner Natur, über die Zeit hinweg derselbe zu sein. Recht und Pflicht in diesem Sinne umfassen sonach die ganze Sphäre begründeter Gegenseitigkeit, gleichviel, ob dieser Grund eine rechtliche Nötigung enthält, oder eine Erzwingbarkeit der Pflicht oder des Verbotes nicht in ihm liegt. Ja, sie erstreckt sich bis in die Verhältnisse, in denen gegenseitige Verpflichtung gar nicht auf ausdrücklicher Festsetzung, sondern auf einer berechtigten und gegenseitigen stillschweigenden Voraussetzung gegründet ist. Und hier ist ein beständiges Wachstum der Sphäre der Rechtschaffenheit zu bemerken, in dem immer mehreres als solche Gegenseitigkeit aufgefaßt wird. So tritt die Stellung der Dienenden immer mehr in ihrem geschichtlichen Verlauf in diese Gegenseitigkeit ein. Ganz entgegen

der patriarchalischen Auffassung der Gesellschaft liegt überall da ein Fortschritt vor, wo irgendein Verhältnis aus der ausschließlichen Herrschaft des Wohlwollens in die von Recht und Pflicht eintritt. Denn in dieser erst ist vermöge des ihr eignen Charakters von Allgemeinheit und bindender Verpflichtung, nach welchem eine Verletzung der Rechtschaffenheit eine ganz andere Reaktion hervorruft, als ein Ausbleiben des Wohlwollens (wenn auch nicht immer eine rechtliche) eine völlige Sicherung der Interessen. Indem so der Wille der Welt der Werte gegenüber durch Pflicht und Recht sich gebunden weiß, vollendet sich objektiv die moralische Welt in der Ordnung der Werte. Persönlich gedacht, ist dies Gebundensein die Rechtschaffenheit. Diese, mit dem ihr eignen Gefühl der Pflicht und der geordneten Gegenseitigkeit ist von einem, ganz von Zwecken unabhängigen, moralischen Wert; man darf Recht und Pflicht nicht als den bloßen Mechanismus, in welchem das Wohlwollen sich verwirkliche, fassen, wie Lotze tun zu wollen scheint, da diese Verhaltungsweise des menschlichen Willens zu der Welt der Werte diesem selber unbedingt eigen und von einer ganz selbständigen moralischen Schönheit ist. Hume hat, um in demselben Sinne zu beweisen, daß die Gerechtigkeit nur ein Mittel des allgemeinen Nutzens sei, eine Welt des üppigsten Überflusses geschildert, in welcher dann das Recht vollkommen überflüssig wäre. Aber die Rechtschaffenheit und die Ordnung der Werte würden dann aus einer solchen Welt zugleich verschwinden, deren Bedürfnis doch in keiner Lage, sondern in der moralischen Natur des Menschen gegründet ist. Eben dasselbe tritt in dem anderen von ihm aufgestellten Falle hervor, wenn man sich ein unbegrenztes Wohlwollen dünke, welches das Menschengeschlecht in eine Familie einigte und die Gerechtigkeit ersetzte. Die klare scharfe Gliederung in unserem eignen Willen und in der Welt der Werte würde damit hinweggedacht.

Herbart hat seiner Ideenlehre die Idee der Billigkeit eingefügt, oder wie wir sie besser mit der sonst von ihm gebrauchten Bezeichnung benennen, die Idee der Vergeltung. Gehört nun das Streben nach der Herstellung des proportionalen Verhältnisses zwischen der Welt der Werte und den Willen, als durch welches wir diese Idee hier in unserem Zusammenhang bezeichnen könnten, dem praktischen Verhalten des moralischen Willens nicht an? Diese Idee bezeichnet überhaupt gar kein Verhalten des einzelnen praktischen Willens zu der Welt der Werte. Um solche aber ist es uns zu tun. Der Gegenstand des moralischen Urteils sind Handlungen und der ihnen zugrunde liegende Wille. Die Idee der Vergeltung dagegen enthält ein Urteil über Zustände. Sie kann eine Grundlage der sozialen oder politischen Wissenschaften oder auch, wie sie Kant gebraucht, des religiösen

Glaubens sein, nicht aber unseres moralischen Verhaltens. Denn sonst müßte Vergeltung dergestalt Motiv in uns sein, daß wir alle Zeit Unrecht durch Zufügung eines Schmerzes zu vergelten angetrieben würden, falls wir dabei nur sonst keine Verpflichtung verletzen! Aber nicht nur der reinen Moral des Christentums, sondern sogar der Welt würde Vergeltung, als Beweggrund des Willens, wie Rache und Bosheit erscheinen. Wo wir wirklich für die in ihr sich ausdrückende Ausgleichung auftreten, handelt es sich entweder um einfach verkleidetes Wohlwollen, welches dem Gekränkten eine faktische Erleichterung oder auch die des Gemüts, wie sie aus der Genugtuung entspringt, verschaffen möchte, oder wir wollen zwar nicht den Gekränkten schützen, aber das Gesetz, auf welchem allein die Erhaltung moralischer Gegenseitigkeit beruht: schützen nicht für diesen einzelnen Fall, denn niemand vermag das Gesetz zu beleidigen, sondern in seiner allgemeinen Geltung; dann liegt hier ein für die Gemeinschaft tätiger Akt vor, somit ein doppelt verkleidetes Wohlwollen. Wo aber vielmehr jemand glaubt, in eigner Person jene Ausgleichung, nach welcher die Idee der gebührenden Vergeltung strebt, vornehmen zu müssen, bloß um der Realisierung dieser Idee willen: da sagen wir mit Recht, daß er der ewigen Gerechtigkeit Gottes in den Arm falle und in Überhebung seiner selbst mit dieser alles durchschauenden Gerechtigkeit seine menschliche Stellung verwechsle. So geschieht es dann, daß ein Mensch dem Gefühl der Rache, welche ihm als Vergeltung erscheint, bis zum Wagnis, ja zur sicheren Aufopferung seines eignen Lebens in einer verzehrenden Leidenschaft nachgeht, wie Kleist in einer erschütternden Erzählung dargetan hat. Jene Ausgleichung, wie sie Herbart darstellt, ist in der Tat die Aufhebung eines Mißfallens und somit ein gefallender Vorgang. Wenn es demgemäß in seiner Aufstellung ästhetischer Ideen, welche darum noch keine moralischen Beweggründe sind, eine Stelle findet, so entfernt er sich in der Aufstellung dieser Idee am weitesten von dem Gedanken, daß der sittliche Geschmack für den Willen selber unmittelbar wenn auch nicht Beweggründe, so doch wenigstens Kriterien seines Handelns enthalten solle. Dagegen bildet diese Idee, gehörig erweitert, bei Kant mit vollem Rechte den Übergang zu Theologie, weil sie entweder den Staat zu ihrem handelnden Subjekte hat oder bei dessen unzureichenden Kräften und ihrer großen Macht über unseren Glauben, die Gottheit selber.

Herbarts Idee der inneren Freiheit tritt aus der Reihe der anderen Ideen heraus, indem sie dieselben alle sich unterordnet. Sie enthält die Folgsamkeit des Willens gegenüber der Einsicht. Den Inhalt dieser Einsicht bilden die Ideen. Sie enthält somit die Herrschaft der Ideen über den Willen. Von keiner anderen der Ideen aus kann

man einen die ganze Sittlichkeit umfassenden Begriff bilden. Sie somit muß das schließliche Wesen des Moralischen enthalten. Dieser wahren Stellung der inneren Freiheit im System Herbarts entspricht im Zusammenhang der hier entwickelten Ansicht die Stellung der Gesinnung. Denn diese ist es, welche, indem sie jene praktischen Verfahrensweisen des moralischen Geistes bejaht und zu ihrem eingesehenen Willen macht, erst wahre sittliche Handlungen hervorbringt.

5.

Die moralische Organisation ist der Grund des Guten; das verwirklichte Gute ist die Gesinnung. Denn dieses liegt in der persönlichen Einheit des Wollens, in der diese Organisation innerlich zusammengefaßt, begriffen und bejaht wird. In keinem Teil unseres empfindenden und strebenden Selbst treffen wir das Gute: dieses, in seinem vollen Sinne, kommt dem Willen allein zu. Aber es widerspräche aller menschlichen Erfahrung, zu denken, daß der Wille in irgendeinem abstrakten Zwecke der Welt oder in irgendeiner Form der Verbindlichkeit den Beweggrund seines Handelns fände. Vielmehr zeigt jede genaue empirische Betrachtung, daß nicht irgendeine Einsicht denselben stützt, sondern die praktischen Verhaltensweisen der Welt der Werte gegenüber, welche aus der moralischen Natur der handelnden Seele folgen, bestimmen in ihm, in dem Maße als er sich dieser Seite der menschlichen Beweggründe zuwendet, die Richtung auf das Gute. Nichts Höheres vermag er zu tun, als in ihnen den Zweck unseres Daseins zu ergreifen, zu bejahen, zu verwirklichen. Aber auch dann liegt die beständige Sicherheit der guten Gesinnung darin, daß sie mit ihrer Einheit, mit ihrem Verständnis, mit ihrem Nachdruck diese moralische Organisation völlig durchdringt, zu einem seiner selbst bewußten Ganzen macht, wechselweise von ihr Nahrung empfängt und sie nährt. Wir werden nicht gut von dem Nicht-Guten, geschweige denn von dem Bösen aus, sondern an der Hand der Verfahrensweisen, welche die moralische Natur des Menschen ausmachen, schreiten wir zu dem ganzen und einheitlichen Wollen dieser moralischen Natur voran.

Hierbei findet die Gesinnung einen Halt, von seiten des philosophisch oder religiös theoretischen Geistes in den Erklärungen, durch welche diese die Einheit der moralischen Organisation, den inneren Zweck derselben sich auf verschiedene Weise zurechtlegen. Diese Erklärungen wirken frühzeitig auf unsere Seele; indem sie den Zug ihres praktischen Verhaltens ihr selber verständlich, nah und befreundet hinstellen, üben sie einen Einfluß auf die Entfaltung unserer moralischen Organisation nach ihrer Art und Stärke, dessen Ertrag in

dem Wachstum derselben unzerstörbar fortwirkt, wenn vielleicht längst diese Erklärung selber ihre Evidenz für uns verloren hat.

Auf solche Weise entsteht nun eine Reihe von moralischen Prädikaten, welche alle den Inhalt des moralischen Bewußtseins entweder nach den diesem eignen wesentlichen Verfahrungsweisen oder in der Einheit der Gesinnung betrachtet oder im Lichte einer bestimmten Erklärung treffen. Von der ersten Klasse ist ausführlich genug gesprochen; das Prädikat des Guten trifft die Gesinnung; wenn wir eine Handlung fromm nennen, so liegt ihr eine durch die religiöse Erklärung der Welt gefestigte Gesinnung zugrunde.

Wir gingen davon aus, daß die Form des moralischen Bewußtseins nichts Einfaches, mit der gleichen Verbindlichkeit alle Handlungen Treffendes sei. Es ist nun leicht von hier aus zu übersehen, in welchen verschiedenen Formen und mit welchem verschiedenen Anspruch die verschiedenen moralischen Urteile und Beweggründe hervortreten.

Hier endlich löst sich nun auch der Widerspruch zwischen der Unbedingtheit der moralischen Gesetze und ihrer Veränderlichkeit. Die moralische Organisation und die Unbedingtheit, mit welcher in ihr die Gesinnung das Gute ergreift, diese sind unveränderlich. Dagegen bilden die Welt der Werte und die Auslegungen dieser moralischen Organisation die veränderlichen Faktoren. Somit ist jedes Moralgesetz absolut, sofern der Wille, welcher in ihm einen notwendigen Teil der in der Gesinnung ergriffenen Verwirklichung der moralischen Organisation erkennt, unbedingt diesem Motiv untertan sein muß, gegenüber allen anderen möglichen Motiven. Es ist somit in dieser Seele unbedingt. Es ist überhaupt unveränderlich, sofern der einzige veränderliche Faktor in der Bildung allgemeiner Gesetze, die Schätzung der Werte, in dem betreffenden Falle notwendig und allgemein ist. Es ist relativ, sofern es möglicherweise die Werte verletzt, um derentwillen es da ist.

6.

Wir müssen es uns versagen, die Resultate der hier in Grundlinien gezeichneten Theorie des moralischen Bewußtseins für so viele dieses betreffende interessante Fragen zu entwickeln. Vor allem wäre hier die Aufgabe, die Natur des Gewissens aus der dargestellten Theorie abzuleiten. Dagegen fordert diese Untersuchung zu ihrem Abschluß ganz unerläßlich eine andere Betrachtung.

Der von uns aufgestellten Mehrheit praktischer Synthesen gegenüber erhebt sich von neuem das Bedürfnis einer Einheit. Im Geiste selber kann diese Einheit nicht liegen, da es die Natur dieser Syn-

thesen ist, daß sie ganz ursprünglich und unableitbar nebeneinanderstehen. Dieser Widerspruch zwischen dem Bedürfnis der Einheit und der notwendigen Annahme einer Mehrheit kann nur gelöst werden, wenn wir diese Einheit in der Bedeutung und dem Sinn der praktischen Synthesen suchen.

Man kann die ethische Organisation des Menschen, wie wir sie aus der Analyse des moralischen Bewußtseins zu gewinnen versucht haben, nicht aus einem dem isolierten Menschen in seiner Abgeschlossenheit einwohnenden Grunde erklären. Vielmehr wäre, falls in dem einzelnen Menschen der Grund dieser Organisation notwendig gefunden werden müßte und nirgend anders, bei unbefangener Auffassung derselben diese völlig unerklärlich. Hierin bestand der verhängnisvolle Fehler unzähliger ethischer Versuche, daß sie den einzelnen Menschen mit seiner Organisation als zu lösendes Problem vor sich hinstellten. So konnte die Voraussetzung entstehen, daß Wohlwollen und Rechtschaffenheit nur ein Schein seien, daß wir diese schönen Masken nur tragen, um die Komödie des Lebens zu unseren Gunsten zu lenken. Während, ohne diese falsche Beschränkung der Aufgabe, eine Theorie dieser Art, welche bereits Hume unter die Irrtümer der Unehrlichkeit rechnete, gar keine wissenschaftliche Form hätte finden können. Nicht viel anders ist es mit der modifizierten Theorie der Selbstliebe, welche durch eine Art philosophischer Chemie Wohlwollen und Rechtschaffenheit in Selbstliebe auflöst. Diese Hypothese müßte behaupten, daß die Motive wirklichen Wohlwollens, welche ganz hell und klar in unserem Bewußtsein hervortreten, ohne Zweifel demnach Motive sind, da wir fühlen, daß sie uns bewegen, wieder andere Motive zu ihrem Grunde hätten, welche hinter unserem Bewußtsein im Dunkeln beständen und das Gegenteil von ihnen enthielten. An diese sonderbare Mechanik unseres Bewußtseins mag glauben, wer da will. Diese Torheiten fänden in der Tat kaum Gläubige, wenn jene Aufgabe nicht beständig die Systematiker quälte, das moralische Bewußtsein auf einen Beweggrund zurückführen zu wollen, während vielmehr die dem Moralischen zugrunde liegende Einheit gar nicht in dem Individuum liegt. Vielmehr dient die ethische Organisation des Menschen dem Zweck der Gattung. Nicht wir selber, jeder für sich, sind ihr genugsamer Grund, sondern der Zweck, welchen sich die Natur mit dem Menschengeschlecht gesetzt hat. Ja nicht einmal die Summe gleichlebender Menschen macht den ganzen Grund aus, um dessentwillen unsere ethische Organisation tätig ist. Rechtschaffenheit und Wohlwollen greifen auch in die Zeiten der Zukunft hinaus, ja sogar in der Empfindung der Pietät in die der Vergangenheit. Und so setzt uns unsere ethische Organisation mit Vergangen-

heit und Zukunft und ihrem unbegrenzten Horizont in Verbindung. Wird aber dadurch nicht aufgehoben, daß der gute Wille seinen unbedingten Wert in sich selber habe? Wie wir in der Kritik Kants sahen, schließt dieser Satz nicht aus, daß der gute Wille in dem Zusammenhang der moralischen Welt noch eine andere Wirkung gewinne. So dient, selbst in ihrer idealsten Gestalt auftretend, die Mutterliebe dem physischen Zweck der Erhaltung der Gattung und ihr unbedingter ethischer Wert wird dadurch nicht berührt. Auf das tiefste haben die Alten, der Natur nahe, wie sie noch waren, diese Stellung des Individuums in der menschlichen Gesellschaft erkannt, vor allem Aristoteles.

Und welches ist nun, nach seinem Inhalte betrachtet, dieser Zweck der Gattung, der sich in unserer ethischen Organisation ausspricht? Wir können diese Frage nur bis an die Grenze der Metaphysik führen. Wir bemerkten schon die merkwürdige Antinomie, welche in der Natur des Wohlwollens liegt. Vom Zuschauer aus gesehen, erscheint die wohlwollende Handlung selbst als das absolut Wertvolle; indem wir uns dagegen in das handelnde Subjekt selber versetzen, so scheint sie um des Wohls, des Glücks oder der Erleichterung ihres Gegenstandes willen zu geschehen. Wir vermögen nicht, uns der Theorie David Humes anzuschließen, welcher gemäß das beifällige Urteil über die Handlung nur die abgeschwächte Vorstellung ihres Nutzens wäre. Aber ebensowenig kann die Ethik edler zu sein begehren als der edle Wille, welchem Förderung und Glück des menschlichen Geschlechts als die höchsten Gegenstände seiner Sorge und Aufopferung erscheinen. Auch hier waren den Alten, denen das höchste Gut und das Gute noch ineinanderfloß, Anschauungen natürlich, welche sich bei uns erst mit anderen idealistischen Anforderungen ausgleichen müssen. Und so können wir auch nicht ohne weiteres der Richtung von Fechner und Lotze beistimmen, welche in der Welt gewissermaßen einen umfassenden Mechanismus erblicken, dessen Tätigkeit überall in Lust ausmünden muß.

Weder kann die Lust als Motiv aus dem Grund unserer ethischen Organisation entfernt werden, noch kann sie auch diesen Grund vollständig ausmachen. Wir wiederholen nicht, was gegen die Lust als den Erklärungsgrund unseres Daseins gesagt ist, seitdem Plato ihre in Bedürfnis und Enttäuschung ewig wechselnde Ruhelosigkeit schilderte, durch welche sie dem ewigen Schöpfen des ewig ab rinnenden Wassers gleiche, bis auf den tiefen Gedanken Kants, daß unter Annahme der Lust als des Zweckes unseres Daseins der tierische Instinkt eine viel bessere Einrichtung für diesen Zweck sein würde, als Vernunft und Wille (womit die Ausführung in Fichtes Bestimmung des Menschen zu vergleichen ist). Wir heben nur diejenigen Tatsachen hervor, welche zu einem tiefer gefaßten Prinzip leiten. Schwebte unserer

Begierde die bloße Empfindung der Lust vor, so müßte uns gleichgültig sein, ob diese, mit der Realität des Gegenstandes verbunden, uns zuteil würde oder nicht, falls wir nur des Gegenteils unbewußt blieben. Oder wie Aristoteles schon bemerkt, wir müßten uns aus den männlichen Jahren in die Zeit einer sorglosen und völlig glücklichen Kindheit zurückwünschen.

Es sind demnach gewisse Realitäten, nicht die bloße Empfindung ist es, was dem Begehren vorschwebt. Und zwar Realitäten, welche zwar zumeist, aber doch nicht ausschließlich in der Lust zur Empfindung kommen. Denn der stärkste Affekt der menschlichen Seele, welcher ihr die längst dauernden Opfer abgewinnt, ist die Begierde des Nachruhms. Um so stärker ist dieser Affekt, je weniger der Gedanke des Fortlebens Macht hat. So daß diese beiden geradezu im umgekehrten Verhältnisse stehen. Also was wir nie mehr empfinden werden, begehren wir auf das allerleidenschaftlichste, jedes Opfer wirklicher Lust bringen wir um dieser Realität willen, die wir doch niemals in der Lust genießen werden. Das verbreitetste Phänomen des menschlichen Strebens ist das allen gleiche Bedürfnis eines guten Namens, welches, mehr als alle moralischen Motive zusammengenommen, einen gleichmäßigen Zustand der Sitte erhält. Es wäre eine absurde und ganz gekünstelte Auslegung dieses Phänomens, wollte man behaupten, daß der gute Name um des äußeren Erfolges willen, der von ihm abhängt, erstrebt werde; aber auch dies, daß uns seine anschauliche Wirkung gegenübertrete, ja daß wir ihn überhaupt nur irgend genießen, ist nicht, was uns dabei zuerst am Herzen liegt. Vielmehr bekümmert es den Verbrecher, daß jenseit des Ozeans, ganz abgeschieden von ihm, von seiner Gesellschaft, wie von seinem Vorteil, ja sogar von seiner Empfindung, die Menschen seine Rechtchaffenheit verurteilen. Unsere Betrachtung führt uns von selber wieder zu der Erkenntnis, daß unser Wille und die Welt der Werte unmittelbar durch die Synthese des inneren Wertes unserer Person verbunden sind. Es ist der Schatten dieses inneren Wertes, nach welchem der Mensch in dem guten Namen und dem Nachruhm greift. Hiermit ist aber bereits, ganz entsprechend unserer Auffassung der moralischen Synthesen, das einfache Prinzip der Lust als Erklärungsgrund unserer moralischen Organisation durchbrochen.

Damit sind wir denn aber an der Grenze der Metaphysik angelangt. Denn die scharfsinnigste Begründung der Lust als des Erklärungsgrundes der Welt ist metaphysischer Natur. So weit wirkliches Sein reicht, reicht Wertvolles, so weit aber dieses, Empfindendes, Es gibt keinen wirklichen Wert, als der in einer Empfindung genossen wird. Diese Theorie richtete sich zuerst gegen den ausgebildeten Ide-

alismus, welcher annahm, daß in der Idee eines Dinges etwas stecke, diesem seinen Wert gebe und um dessentwillen es realisiert werden müsse. In diesem Gegensatz gegen die Annahme von Werten, die doch nicht für etwas da seien, lag die Kraft dieser Gedankenreihe. Ihre Schwäche liegt in der Voraussetzung, daß nur in der Lust ein Wert für uns da sei. Die Entscheidung liegt erst in der Untersuchung der letzten metaphysischen und psychologischen Begriffe: der Lust, des Wertes, des Fürsichseins, des Zweckes. Und dann, nach der Lösung dieser Aufgabe müßte sich die Forschung erst der moralischen Welt selber zuwenden. Geschichte und Lebenserfahrung treten dann erst herzu, um die innere Bedeutung unserer moralischen Organisation für die menschliche Gattung nach ihrem Inhalte deutlich zu machen. Alle menschliche Forschung kennt keine höhere und keine schwierigere Aufgabe. „Denn das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.“

ÜBER DIE MÖGLICHKEIT EINER ALLGEMEINGÜLTIGEN PÄDAGOGISCHEN WISSENSCHAFT

(1888)

Die hervorragenden pädagogischen Systeme beanspruchen das Ziel der Erziehung, die Werte der Lehrgegenstände und die Methoden des Unterrichts allgemeingültig, sonach für ganz verschiedene Völker und Zeiten, zu bestimmen. Herbart und Schleiermacher, Spencer und Bain, Beneke und Waitz stimmen hierin überein. Solche Ansprüche der Systeme müssen die radikale Neigung befördern, die ein einförmiges Ideal ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Nationen und das Bedürfnis der Staaten dem bestehenden Schulwesen aufdrängen möchte. So wird ein Irrtum in der pädagogischen Theorie zu einer Gefahr für unser Schulwesen. Auf dem engeren und stilleren Gebiet der Schule wiederholt sich in unseren Tagen, was sich im achtzehnten Jahrhundert auf der Bühne des Staatslebens abspielte. Eine abstrakte, mit falschem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auftretende Theorie wirkt revolutionär und zersetzend auf die geschichtlichen Ordnungen der Gesellschaft. Aus diesem Verhältnis empfängt die Kritik unserer heute herrschenden Pädagogik eine erhebliche praktische Bedeutung.

I. DIE WISSENSCHAFTLICHE RÜCKSTÄNDIGKEIT DER HERRSCHENDEN PÄDAGOGISCHEN SYSTEME

Die heutige Pädagogik entstand im 17. und 18. Jahrhundert und ist ein Teil jenes natürlichen Systems, welches damals als Naturrecht, als natürliche Religion oder Theologie und als allgemeingültige Moral, Ästhetik und politische Ökonomie sich entwickelt hat. Als das Wachstum der Naturwissenschaften und die Ausbildung der weltlichen Monarchie das europäische Bildungsideal umgestalteten und nun die neue höfische und naturwissenschaftliche französische Bildung alle Begabteren mit ihrem Zauber an sich zog: mußte für das erweiterte Material des Lernens in dem Leben und den Köpfen der Jugend durch einfachere Methoden Raum geschafft werden. Zugleich war nun in den neuen Methodenlehren von Bacon, Descartes und ihren Genossen das

Hilfsmittel geschaffen, eine Didaktik als Methodenlehre des Unterrichts zu begründen. So entstand die allgemeingültige Didaktik des 17. Jahrhunderts. Ihr Grundgedanke war: es gibt einen natürlichen Gang der Ausbildung unserer Intelligenz durch den Unterricht, und dieser geht von Erfahrungen zu abstrakten Wahrheiten, von der lebendigen Sprache zu den Regeln derselben, von der nächsten Umgebung des Kindes zur Orientierung im Weiten. Von diesem natürlichen System des Unterrichts schritt dann das 18. Jahrhundert zu dem der gesamten Erziehung fort. Die natürliche Entwicklung und die Vollkommenheit der Person wurden nun auf dieser Grundlage für das Jahrhundert Ziel und Prinzip der ganzen Erziehung. Trapp, Schwarz und Niemeyer haben zuerst auf dieser Grundlage regelrechte pädagogische Systeme geschaffen.

Konnten diese und die ihnen folgenden pädagogischen Systeme ihren Anspruch, die Erziehung allgemeingültig aus Grundsätzen zu regeln, auch verwirklichen? Eine Pädagogik, welche solchen Ansprüchen genügt will, muß von der Ethik die Kenntnis ihres Zieles empfangen und von der Psychologie die Kenntnis der Einzelvorgänge und Maßregeln, in denen die Erziehung dies Ziel zu erreichen strebt. So wird sich fragen, was diese beiden Wissenschaften für die Pädagogik zur Zeit leisten können.

Nur aus dem Ziel des Lebens kann das der Erziehung abgeleitet werden, aber dies Ziel des Lebens vermag die Ethik nicht allgemeingültig zu bestimmen. Dies kann schon aus der Geschichte der Moral erkannt werden. Was der Mensch sei und was er wolle, erfährt er erst in der Entwicklung seines Wesens durch die Jahrtausende und nie bis zum letzten Worte, nie in allgemeingültigen Begriffen, sondern immer nur in den lebendigen Erfahrungen, welche aus der Tiefe seines ganzen Wesens entspringen. Dagegen hat sich jede inhaltliche Formel über den letzten Zweck des Menschenlebens als historisch bedingt erwiesen. Kein moralisches System hat bisher allgemeine Anerkennung erringen können.

Derselbe Schluß kann aus der psychologischen Analyse abgeleitet werden. Da wir ein metaphysisches welterklärendes Prinzip von unbestrittener Geltung nicht besitzen, so können Prinzipien des sittlichen Lebens nur aus den lebendigen Regungen und Trieben abstrahiert werden, dergleichen die Sympathie, das Streben nach Vollkommenheit und Glück und das Gefühl der Verpflichtung in gegenseitiger Bindung sind. Aber die begriffliche Fassung dieser Antriebe und die Verbindung der so entstehenden Formeln zu einem Ganzen ist immer eine Interpretation derselben, und eine solche Interpretation ist stets als ein ethisches Ideal oder System historisch bedingt oder begrenzt. Ja diese

Regungen selber, zusammengesetzt wie sie sind, sind geschichtlich in ihrer Beschaffenheit wie ihren Stärkeverhältnissen veränderlich.

Dasselbe läßt sich endlich noch tiefer erkenntnistheoretisch begründen. Das sittliche Urteil ist nicht eine Aussage, welche durch die Sinnfälligkeit der Wahrnehmung oder durch die Evidenz der Verknüpfung im Denken gewährleistet wäre. Der moralische Satz ist niemals in dem Sinne allgemeingültig, in welchem ein logischer oder ein mathematischer Satz es sind. Die Verurteilung einer Handlung ist vielmehr entweder ein Gefühl, eine Willensregung, welche sich in dem Täter selbst gegen seine Handlung wendet, oder eine Art von Repulsion, die von den umgebenden Willen ausgeht. Und zwar zeigt dieser Widerstand des Gefühls und Willens, den wir als Verurteilung bezeichnen, sehr charakteristische Unterschiede. Wenn der, durch eine förmlich geäußerte Versprechung Gebundene diese Bindung seines Willens durch die übernommene Pflicht mißachtet, findet er sich aus dem Bezirk ausgeschlossen, in welchem gegenseitig auf Treue und Pflicht gerechnet wird. Wenn aber ein Wille dem Wohlwollen und der Sympathie, die wir fremden Leiden entgegenbringen, sich nicht überläßt, sondern diese in Gefühl und Handlung verletzt, findet sich derselbe aus der gegenseitigen Hilfsbereitschaft und Teilnahme ausgeschlossen, wie sie die kleineren und größeren Kreise der menschlichen Gesellschaft umschlingt. Und wenn endlich in einem Willen das Streben nach Entfaltung und Vervollkommenung erstorben ist, dann wird er nur durch eine mildere Art von Mißbilligung aus dem Kreise derer, in denen solches Streben energisch wirkt, ausgeschlossen. Und nicht nur der Kreis, welcher ausschließt, sondern auch die Art und Weise der Repulsion ist in diesen drei Grundfällen eine ganz verschiedene.

Sätze oder Regeln, welche aus solchen Willensvorgängen abstrahiert sind und daher nach ihrem Gefühls- oder Willensgehalt einen ganz verschiedenen Ursprung und Wert haben, können nicht in allgemeingültiger Weise zu einem moralischen Prinzip vereinigt werden, ja sie erschöpfen überhaupt nicht in allgemeingültiger und eindeutiger Weise den Gehalt der Willensvorgänge. Denn die Verbindlichkeit, welche diese Sätze oder Regeln aussprechen, hat in den angegebenen verschiedenen Fällen einen ganz verschiedenen Sinn und Wert. Sie drücken Realitäten aus, von denen jede in der moralischen Organisation des Menschen für sich steht. So ist es unmöglich, sie durch bloße logische Operationen zu dem Ganzen eines Moralsystems zu verbinden. Das sittliche Leben selber, von dem inhaltlichen Zusammenhang einer Kultur aus, verknüpft sie zu höheren Gebilden. In dem sittlichen Leben entsteht dem Willen eine solche inhaltliche Einheit, in welcher seine einzelnen Regungen und die mit ihnen ver-

knüpften Gefühle ineinander verwoben werden. Aber in dies Gewebe tritt der konkrete Lebensgehalt einer Zeit und eines Volkes ein. Mag dann ein Dichter diese im Willen gestaltete Einheit als Lebensideal aussprechen, oder ein Philosoph als höchstes Gut, als sittliches Prinzip: sie finden nur das Wort für das, was die Geschichte geschaffen hat. Die Normen des poetischen Schaffens, welche zeitlos aus der Natur des Menschen entspringen, verknüpfen sich in der dichterischen Arbeit von Generationen zu der Technik einer bestimmten poetischen Epoche. Derselbe Vorgang findet in dem sittlichen Leben statt, und auch was hier als Lebensideal, höchstes Gut, sittliches Prinzip entsteht, ist ein Inhaltvolles, durch den ganzen Gehalt des geschichtlichen Lebens Bedingtes: es ist historisch erwachsen und historisch eingeschränkt.

Die Pädagogik ist zweitens von der Psychologie abhängig. Von ihr empfängt sie die Erkenntnis, wie die Einzelvorgänge im Seelenleben einer den anderen erwirken, und damit die Möglichkeit, in diesen Kausalzusammenhang absichtlich durch Maßregeln der Erziehung einzugreifen. Die wissenschaftliche Psychologie, welche den Kausalzusammenhang mit den Mitteln der Beobachtung und des Experimentes erforscht, ist noch in der ersten Jugend. Die Psychologie der klassischen Erziehungslehre im 18. Jahrhundert war eine Vermögenslehre. Ihr war das Bewußtsein eine Bühne, auf welcher, wenn das Stichwort fällt, Witz, Verstand, Begierden auftreten: sie streiten, eine Seelenkraft unterstützt die andere, eine Seelenkraft unterwirft die andere, bald findet ein Monolog, bald ein Duo oder Trio zwischen ihnen statt, sie verschwinden wieder hinter den Kulissen und warten bis ihr Stichwort sie zurückruft. Die auf eine solche Lehre gegründete Pädagogik gelangte nur zu ganz unfruchtbaren Anweisungen: entwickle deine Kräfte, aber keine derselben einseitig und im Übermaß; gebrauche dieselben, doch mißbrauche sie nicht. Diese ganze Theorie von den Seelenvermögen bildete nur die in der Sprache und dem gebildeten Umgang erwachsenen allgemeinen Vorstellungen durch, und so reichen auch ihre Leistungen niemals über eine edle Popularität hinaus. Dann entsprang die Reform der Psychologie durch Herbart eben in dem Bedürfnis der Pädagogik, die Vorstellungen als Kräfte zu behandeln und die Erscheinungen des Seelenlebens aus den gesetzlichen Beziehungen dieser Kräfte zueinander abzuleiten. Die fundamentale Hypothese dieser Psychologie ergab sich Herbart schon aus den pädagogischen Erfahrungen Pestalozzis. Von da ab blieb die Psychologie mit der Erziehungslehre in engem Zusammenhang. Aber einige für die Pädagogik unentbehrliche Partien, wie die Lehre von den Gefühlen und dem Willen, sind bis jetzt einer strengeren wissenschaftlichen Behandlung nicht zugänglich geworden. So kann und wird Psychologie

einmal Grundlage der Pädagogik, Pädagogik einmal angewandte Psychologie sein, aber noch ist nicht abzusehen, wann die Seelenlehre so hohen Anforderungen wird entsprechen können.

Aus dieser Stellung im Zusammenhang der Wissenschaft erklärt sich das Schicksal der Pädagogik. Sie empfing ihr Ziel vom leitenden sittlichen Gedanken des 18. Jahrhunderts, daß das letztlich Wertvolle in allem Lärm der Geschichte und der Gesellschaft die Aufklärung der Individuen sei. Dies Prinzip trat als eine absolute und allgemeingültige Wahrheit auf, war aber nur der Ausdruck der Denkweise des 18. Jahrhunderts. Die Pädagogik empfing andererseits von der Methodenlehre und Anthropologie des 17. und 18. Jahrhunderts die Regel für die Erziehung des Individuums, daß der Fortgang der Entwicklung von Anschauung zu Begriff, von Tatsachen zu Abstraktionen gehen müsse. Doch ist diese Regel in ihrer Unbestimmtheit für die Auflösung der tieferen pädagogischen Fragen nicht ausreichend. So waren die pädagogischen Formeln des 18. Jahrhunderts begrenzt und von relativem Werte, als der abstrakte Ausdruck für das Lebens- und Erziehungsideal jener Tage und als die Anwendung einer nur ganz unzureichenden Psychologie. Denn das ist überhaupt die den Erfindern solcher Formeln nicht bewußte Ironie der Geschichte, die Komödie, welche sie mit ihnen aufführt: sie müssen das Leben und die Kenntnis eines begrenzten geschichtlichen Kreises aussprechen, während sie sich über Ort und Zeit zur Region des Allgemeingültigen in ihrem abstrakten Fluge aufzuschwingen wännen.

Und diese Unmöglichkeit eines allgemeingültigen pädagogischen Systems, das die Erziehung zu leiten vermöchte, wird auch durch die weitere kurze Geschichte der Erziehungslehre bestätigt. Trapp, Niemeyer und Schwarz versuchten nur die Erfahrungen der großen Reformzeit von einem sittlichen Grundgedanken aus zu ordnen und durch die Vermögenslehre in Verbindung zu bringen. An der strengen Wissenschaftlichkeit der Erziehungslehre verzweifelnd, flüchteten sie sich in jene edle Popularität, die das Kennzeichen mißlingender Wissenschaftlichkeit ist, und sie banden nur in ihren Bestimmungen über das Erziehungsziel die schönsten Blumen vom Felde des sittlichen Lebens, Glückseligkeit, Vollkommenheit, ethische Persönlichkeit, Ebenbildlichkeit zu einem freundlichen Kranze zusammen.

Dann hat Herbart zuerst eine wissenschaftlich begründete Pädagogik aufzustellen versucht. Die von ihm und Beneke, von Waitz und Willmann angestellten Untersuchungen über Interesse, Aufmerksamkeit, Sinnlichkeit, Gedächtnis und Denken haben für die Didaktik des 17. Jahrhunderts die feste psychologische Unterlage nachträglich aufgefunden. Für diesen didaktischen Teil der Erziehungslehre ist das

Ziel der Erziehung klar und deutlich erkennbar gegeben in der Ausbildung der Intelligenz zu einem Zusammenhang, welcher der Wirklichkeit entspricht. Auch war innerhalb der Lehre von der Intelligenz zuerst die psychologische Analysis gelungen. Dagegen ist die Psychologie dieser Schule nicht imstande gewesen, die Einzelvorgänge, die in der Erziehung von Gefühl und Wille zusammenwirken, in befriedigender Weise analytisch darzustellen, und die ethischen Formeln Herbarts befriedigen so wenig als die von Kant oder von Schleiermacher. Dann ist in der neuesten Zeit von den Engländern und ihren deutschen Anhängern die utilitarische Auffassung des Lebens zugrunde gelegt worden. Bain und andere begründeten die Benutzung dieser Auffassung in der Pädagogik darauf, daß dieser niederste und mindeste Zweck des Lebens von keiner Schule geleugnet werden könne, gleichviel ob außer ihm höhere Zwecke bestünden. Aber sie verkannten, daß die Ausschließung eines Zweckes aus dem Erziehungsplan gerade so bestimmend auf die Konstruktion der Erziehung wirkt als die Setzung eines solchen. Auch die Hoffnung Herbert Spencers, eine Abmessung des Erziehungswertes der Lehrobjekte aus der Anwendung des utilitarischen Prinzips auf die Bildung des Individuums zu gewinnen, ist trügerisch. Denn indem Herbert Spencer für jedes Individuum gleichförmig in utilitarischer Atomistik diese Rechnung ansetzt, erhält er einen Zögling, der vor allem Medizin erlernen muß, um für seine Gesundheit, sein höchstes Gut, als Medizinalpfuscher zu sorgen, ferner politische Ökonomie, um seine Kapitalien rationell anzulegen, und man würde sich nicht wundern, wenn er diesen von ihm erfundenen Robinson inmitten der Gesellschaft auch kochen lernen ließe. Die Erziehungswerte der Lehrobjekte können eben nur aus der Arbeitsteilung und den Bedürfnissen, wie sie in einer gegebenen Gesellschaft bestehen, abgeleitet werden. Diese aber ist immer geschichtlich bedingt und begrenzt.

Diese abstrakte und allgemeingültige pädagogische Wissenschaft, in allen ihren bisherigen Gestalten, ist die Genossin der natürlichen Theologie und des Naturrechts, der abstrakten Nationalökonomie und Staatslehre. Während die historische Schule sonst überall längst das natürliche System verdrängt und eine geschichtliche Auffassung herbeigeführt hat, ist die Pädagogik allein rückständig geblieben. So ist sie eine Anomalie in der gegenwärtigen Wissenschaft. Die Mißachtung, mit der man ihr begegnet, beruht auf dem richtigen Gefühl, daß sie eine Wissenschaft im modernen Verstande noch gar nicht sei. Sie meistert die großen geschichtlichen Gestalten des Erziehungswesens, welche aus dem Ethos der einzelnen Völker hervorgegangen sind: blind gegen den geschichtlichen Tiefsinn und das sinnvolle

Gefüge dessen, was ist. Doch kann diese Pädagogik auch nicht im Sinne der historischen Schule durch eine Analyse der geschichtlichen Formen des Unterrichtswesens ersetzt werden. Noch ist die Aufgabe eben erst angegriffen, das archivalische und gedruckte Material, Schulordnungen, Schulbücher, alsdann die gedruckten Aussagen von Privatpersonen über Ergebnisse der Erziehung, zu unserer Kenntnis des Kulturzusammenhangs in Verhältnis zu setzen. Aber so wertvoll rein historische Arbeit aus diesen Materialien sein wird: wir wollen doch schließlich nicht nur wissen, wie die Dinge gewesen sind; unsere Zeit, wie jede andere bedarf Regeln des erziehenden Handelns. Wenn die historische Schule nur die Kunde dessen, was gewesen ist anstrebt, so kann sie das vernichtete natürliche System nicht ersetzen. So findet sich auch auf diesem Gebiete, wie auf den verwandten der Ethik, der Poetik, der politischen Ökonomie, die Wissenschaft vor der Frage: an welchem Punkt entspringt aus der Erkenntnis dessen was ist, die Regel über das, was sein soll?

II. EIGENSCHAFTEN DES SEELENLEBENS, WELCHE EIN SYSTEM VON REGELN DER ERZIEHUNG ERMÖGLICHEN

Regeln des menschlichen Handelns können zunächst bedingt, sonach von anderen Regeln oder Zwecken abhängig sein. Solche Regeln sind die der Erziehung; denn diese ist nicht Zweck für sich, sondern sie dient der Entfaltung des Seelenlebens als Mittel. Oder Regeln sind der Ausdruck einer Richtung des Willens, welche von einem nicht weiter rückwärts bedingten Zweckinhalte bestimmt ist. In solchen Regeln muß der Zweck des Lebens dargestellt werden. Nun ist bisher ein solcher letzter Zweck des Lebens aus der metaphysischen Ordnung der Welt nicht auf allgemeingültige, allgemein anerkannte Weise abgeleitet worden, und es scheint auch nach den bisherigen Erfahrungen dazu keine Aussicht in absehbarer Zeit vorhanden zu sein. Sonach kann nur in dem Seelenleben selber eine Teleologie aufgesucht werden, deren Ausdruck jeder allgemeingültige Satz über den Zweck des Lebens und jede solche Regel des Handelns schließlich sein muß.

Jedes empfindende, bewegliche Geschöpf sehen wir angemessen der Erhaltung, ja Steigerung der eigenen Existenz wie der Existenz seiner Gattung dahinleben. Die Handlungen, welche diesen Charakter an sich tragen, bezeichnen wir als zweckmäßig. Nun könnte man sich ein Geschöpf denken, in welchem dieser Charakter von Zweckmäßigkeit aus seiner eigenen Einsicht in den Kausalzusammenhang zwischen seinem Organismus, der Außenwelt und seinen Handlungen entspränge. Ein solches Geschöpf würde von seiner Geburt ab ein Wissen von der

Beschaffenheit der Luft haben, in welcher es am besten atmet, und würde sich hiernach seine Luft auswählen. Es würde wissen, in welcher Temperatur es am besten gedeiht und welche Speisen ihm die gesündesten sind und sich von Kindesbeinen ab nach dieser theoretischen Kenntnis sein Leben einrichten. Dasselbe wäre ein kleines Wunder von Intelligenz: denn die Zweckmäßigkeit seiner Handlungen würde durch die Anpassung derselben an Erkenntnisse herbeigeführt, die von der Geburt ab als eine Art von Allwissenheit ihm zur Verfügung ständen. In Wirklichkeit wird in sehr verkürzter und zugleich in sehr unvollkommener Art durch unsere Gefühle dasselbe geleistet. Die Gefühle treten zwischen die Bilder oder Vorstellungen einerseits und die Willensantriebe, Bewegungen oder Handlungen andererseits. Diese Einrichtung hat einen teleologischen Charakter. Derselbe besteht in einer Struktur unseres Seelenlebens, nach welcher unsere Vorstellungen und Gefühle die Triebe ins Spiel setzen und diese dann Handlungen erwirken, und zwar so, daß diese Gefühle den Wert des in der Vorstellung Aufgefaßten für unser psychophysisches Wesen ungefähr, wenn auch sehr unvollkommen und eingeschränkt, ausdrücken. So sind unsere Geschmacksempfindungen von Gefühlen begleitet, welche das unbedingt und unter allen Umständen der Ernährung Schädliche als widrig abstoßen. In derselben Weise lehren uns Gefühle, welche den Atmungs Vorgang begleiten, schädliche Luftarten vermeiden. Schmerzen sind in diesem Zusammenhang vorwiegend Korrelaterscheinungen der einem Körper schädlichen Vorgänge, und Lustgefühle entsprechen den nützlichen Vorgängen.

Auf dieser Zweckmäßigkeit im seelischen Zusammenhang beruht die Möglichkeit, daß sich die Arten erhalten und eine Steigerung der Organisation innerhalb der Lebewesen eintritt. Ebenso enthält dieser teleologische Zusammenhang die Wurzeln aller zweckmäßigen Effekte im Menschenleben, Gesellschaft und Geschichte. Man kann also auch von einer Struktur oder einem Typus des Seelenlebens reden, der von den niedersten Stufen des tierischen Daseins aufwärts bis zu dem Menschen reicht, und zwar werden innerhalb dieses Typus der Glieder des Zusammenhangs zwischen Reiz und Bewegung immer mehrere und die Verbindungen zwischen ihnen werden immer mannigfaltiger. So entsteht auf dem Gipfel dieser psychischen Entwicklungsreihe der Typus des Menschen. Aus dem Milieu, in welchem er lebt, stammen Reize; sie werden in Empfindung, Wahrnehmung und Denken aufgefaßt und verarbeitet; diese Reize und die in ihnen erscheinenden Objekte haben ein Verhältnis zur Erhaltung, Entwicklung und Glück des Individuums sowie zur Erhaltung der Art, und in Lust und Unlust, im Spiel der Gefühle wird der Mensch der so entstehenden Werte der

Dinge für sein Eigenleben inne; alsdann werden von diesen Gefühlen und Affekten als von Motoren die Willensvorgänge und Bewegungen getrieben, welche unser Eigenleben den Lebensbedingungen anpassen oder wo diese Bedingungen unveränderlich sind, denselben unsere Zustände akkomodieren. Hiernach besteht der Typus des vollkommenen Menschen in der Vollkommenheit dieser drei Arten von Vorgängen, in der richtigen Abmessung ihrer Stärke und in einem angemessenen Ineinandergreifen derselben. Das erste Glied dieses teleologischen Zusammenhangs ist uns in seiner Leistung ganz durchsichtig; Empfindung, Wahrnehmung und Denken beleuchten gleichsam die Objekte, an denen entlang wir uns bewegen. Das letzte Glied ist ebenfalls einfach verständlich; Trieb, Begehren, Wille breiten von den niederen Organismen ab ihre Fangarme der Wirklichkeit entgegen. Dagegen liegen in der Funktion unserer Gefühle die Rätsel, von deren Auflösung der Einblick in den teleologischen Zusammenhang unseres Seelenlebens einmal zu erwarten ist. Die Zergliederung findet hier Gefühle und Triebe zwar in der Form des Geschehens voneinander verschieden, doch in ihrer Inhaltlichkeit nicht trennbar.

Satz 1. Gefühle und Triebe treten im Seelenleben als zusammengesetzte Zustände auf; es lassen sich in dieser Zusammensetzung bestimmte Arten, auf Vorstellungen zu reagieren, als einfachere Bestandteile unterscheiden; diese gehen dann durch die Formen von Gefühl und Trieb hindurch.

So kann das Streben, die Verletzung der eigenen Daseinssphäre zu ahnden, nicht von dem in diesem Streben enthaltenen Gefühl getrennt werden. Oder wenn in unserer Personalität gegründet ist, daß wir das gegebene Wort unabhängig vom Wechsel der Zeit festhalten, so ist auch hierin Gefühl und Antrieb miteinander verbunden. Wohl ist es für die innere Form des Charakters ein entscheidender Unterschied, ob in ihm Gefühle durchgehends in Handlungen überzugehen streben, oder in Ausdruck und Aussprache verpuffen, aber es verlaufen, inhaltlich angesehen, stets dieselben bestimmten Arten der Reaktion auf Vorstellungen zunächst in den Gefühlen, dann in den Trieben, als in verschiedenen Formen des seelischen Geschehens. Eine solche bestimmte Reaktionsweise ist es, wenn qualitative Empfindungen, denen das Interesse sich zuwendet, einen Gefühlston erhalten, wenn zwischen unseren Tonempfindungen oder Gesichtsempfindungen Kontrast oder Harmonie entsteht, sowie wenn die Auffassung der Gemütszustände anderer Personen Sympathie, Mitgefühl hervorruft.

Satz 2. Die Reaktionsweisen, welche die Analyse so aus den zusammengesetzten Gefühlen und Willenszuständen aussondert,

können als eine Mannigfaltigkeit von Gefühls- und Triebkreisen dargestellt werden.

So sind zunächst in unseren zusammengesetzten Zuständen die elementaren Gefühle enthalten, welche von den Empfindungsinhalten aus unter der Bedingung eines konzentrierten Interesses hervorgerufen werden, und dieselben bilden als Mannigfaltigkeit des Gefühlstons der Empfindungen einen Gefühlskreis für sich. Ferner können Gefühle, welche durch Beziehungen von Sinnesinhalten aufeinander hervorgerufen werden, wie Harmonie und Kontrast, Symmetrie und Rhythmus, unterschieden werden, und auch sie machen einen Gefühlskreis aus. Solche Regungen, Gefühle und Triebe entscheiden über die Art, wie sich der Mensch in der Welt fühlt und diese behandelt. Wir finden sie in dem Kinde als eine Mannigfaltigkeit getrennter Modalitäten von Gefühl und Trieb; so bilden sie die Charakteranlage des Menschen. In ihnen ist das Elementarische, Widerspruchsvolle, Irrationale der Menschennatur doch zugleich das Machtvolle und zu einer höheren Harmonie aufwärts Strebende. Durch sie vollbringt der Mensch, was er niemals im gemeinen Lauf des Glückseligkeitsstrebens vermögen würde. Hier sind die Triebkräfte für die harte Arbeit der Person und der Menschheit; hier ist die Erdnähe des Menschen und seine Erhabenheit zugleich angelegt, das Doppelantlitz der Menschennatur, das dem tiefsinnigen Pascal den Menschen als einen entthronten König und dem scharf beobachtenden Kant zugleich als ein Sinnengeschöpf und als ein Vernunftwesen erscheinen ließ. In dieser ursprünglichen Mannigfaltigkeit sind alle unausgesprochenen Disharmonien unseres Wesens gegründet. Wir sind uns selber vermöge ihrer ein Rätsel und oftmals anderen.

Satz 3. Diese verschiedenen Reaktionsweisen des Gefühls und Triebes auf Vorstellungen sind am Anfang der seelischen Entwicklung noch nicht miteinander verbunden. Jede von ihnen wirkt, wenn auch in roher und eingeschränkter Art, zweckmäßig. Aber erst die Entwicklung des Seelenlebens stellt durch beständige Anpassung zwischen ihnen die Beziehungen her, durch welche dann ein vollkommener teleologischer Zusammenhang des Seelenlebens in dem Individuum und in der aufsteigenden Entwicklung des Seelenreiches und der Geschichte entsteht.

Man beobachte ein Kind! Der Trieb nach Nahrung, die Reaktion auf Verletzungen, die zärtliche Hingabe treten in ihm isoliert, ohne Beziehung auf das Ganze seiner Bedürfnisse und ohne eine hierdurch ermöglichte Abschätzung ihres Wertes und Anspruchs auf. Wie Sonnenschein fliegt Zärtlichkeit über sein Gesicht und macht sogleich anderen Gefühlen und Antrieben Platz. Im Charakter des Naturmenschen

ist das Unstete seiner Antriebe und Strebungen stets besonders charakteristisch hervorgehoben worden. Aber jede dieser Regungen wirkt teleologisch. Man entferne aus dem Naturell des Kindes oder des Naturvolks die Regung der Rache, und die Schutzwehr gegen die Unbill des Lebens wäre zu schwach.

Die bisherige Pädagogik hat den in diesen Sätzen umschriebenen teleologischen Zusammenhang des Seelenlebens und die zentrale Bedeutung der Gefühle und Triebe in diesem Zusammenhang noch nicht erkannt. Ihre wissenschaftlichen Vertreter waren durchweg intellektualistisch; aber auch Lehren wie die der Kirche von der Erbsünde und die Rousseaus von der natürlichen Unschuld drücken die beiden Hälften des hier kurz beschriebenen Tatbestandes nur einseitig und summarisch aus. Es bedarf der geduldigsten psychologischen Analyse, den Tatbestand so weit darstellbar zu machen, daß der Erzieher den Zusammenhang in der Kindernatur nach seinen Bestandteilen und Gesetzen erfassen kann. Zumal alle Frauenerziehung hat gerade hier ihren Mittelpunkt; in diesen Zügen, welche das Naturell ausmachen und aus denen der Charakter sich bilden soll.

Aus diesem teleologischen Zusammenhang des Seelenlebens lassen sich nun die Merkmale ableiten, welche den unterscheidenden Charakter der geistigen Welt verglichen mit der Naturordnung ausmachen. Diese Merkmale bilden dem entsprechend auch die fundamentalen Begriffe für das Verständnis der Erziehung und die Konstruktion einer wissenschaftlichen Pädagogik. An den geistigen Tatsachen treten Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit auf. Sie sind Normen unterworfen, und der Lebensverlauf, der sie im Individuum und der Menschheit umschließt, zeigt eine Entwicklung.

Die Auffassung des seelischen Zusammenhanges zeigte uns zunächst den teleologischen Charakter desselben; die mechanische Naturordnung ist auf das Kausalgesetz begründet, dessen Formel ist: *causa aequat effectum*. Hier entspricht also die Wirkung genau den Ursachen, und die Beziehung der Glieder in einem gegebenen Zusammenhange erschöpft sich in dem Kausalverhältnis. Im Seelenleben erfahren wir von innen ein Verhältnis der Vorgänge als einzelner Glieder in einem Zusammenhang, welcher Erhaltung, Glück und Entwicklung der Individuen, Erhaltung und Steigerung der Art und Gattung herbeiführt. Einen solchen Zusammenhang bezeichnen wir als zweckmäßig. Hieraus ergibt sich dann, daß dieser Zusammenhang und seine Glieder ihren Zweck auf mehr oder weniger vollkommene Weise verwirklichen. Diese Vollkommenheit kann dann weiter in abstrakten Formeln ausgedrückt werden, und wir können dieselben jeder Entwicklung als ihre Regeln vorschreiben. Wir können die Eigenschaften

desjenigen Zusammenhangs bestimmen, der seinen Zweck auf ganz angemessene Weise erfüllt, dem also der Charakter der Vollkommenheit zukommt. Wird die Vollkommenheit eines Gliedes in diesem Zusammenhang oder die Beziehung der Glieder in demselben allgemeingültig ausgedrückt, so entsteht eine Regel oder Norm. Und zwar verwirklicht sich in jedem Gebiete des geistigen Lebens diese Vollkommenheit durch ein System von Regeln. Diese Regeln des sittlichen Lebens, des künstlerischen Schaffens sind allgemeingültig, unabhängig von den wechselnden geschichtlichen Bedingungen und beständig mitten in der Entwicklung. Endlich stellt sich der Charakter des Lebens, welches aus dieser teleologischen Natur der Seele entspringt, als Entwicklung dar. Wie die organische Natur auf Steigerung hinarbeitet, so die geschichtliche Welt auf Entfaltung und Entwicklung. Der elementare Untergrund dieser Entwicklung liegt in den Reaktionsweisen des Trieb- und Gefühlslebens. Die mechanische Auffassung der Entwicklung, wie Montesquieu, Helvetius und Buckle sie durchgeführt haben, erklärt die Vervollkommnung des Menschengeschlechts aus dem Eintritt immer mehrerer Eindrücke aus der Außenwelt, welche das Wissen der Völker erweitern und ihr Naturell bestimmen. Die Entwicklungslehre des deutschen Idealismus, wie Schelling, Wilhelm von Humboldt und Hegel sie durchgeführt haben, sucht die Vervollkommnung des Menschenwesens in der aufsteigenden Reihe der Ideen auf. Beide Ansichten verkennen die Bedeutung der elementaren Kräfte, die als Gefühle und Triebe die mächtige Mitte des Seelenlebens ausmachen. Jede Lage der Kultur stellt zwischen diesen elementaren Kräften wie zwischen den sinnlichen Eindrücken eine inhaltliche Verbindung her. Sie bringt das Mannigfaltige der Eindrücke und Regungen in eine Einheit. In dem Ethos eines Volkes liegt eine solche Struktur, in der die elementaren Kräfte gebunden sind. So entwickelt jede Epoche einen bestimmten Typus des Menschen, und was sie erringt, wirkt in die Folge. Auf jedem Standort der Menschheit kommt doch zugleich nur eine teilweise Vereinigung zu einem vollständigen Zusammenhang des Seelenlebens zustande; elementare Kräfte, die nicht in die Verbindung der Kultur gebracht sind, machen sich geltend: schon hierdurch ist die Lebensdauer jeder Kulturstufe bestimmt.

Aus dieser Erörterung ergibt sich, in welchem Umfange eine allgemeingültige Erziehungslehre möglich ist, aus welchen Prinzipien sie folgt und welche Tragweite für die Auflösung der praktischen Erziehungsfragen ihr zukommt. Wie verschieden die Gestalten der Erziehung sein mögen: die Entwicklung jedes Kindes hat die Vollkommenheit der Vorgänge und ihrer Verbindungen herzustellen, die in dem

teleologischen Zusammenhänge des Seelenlebens zusammenwirken. Für jeden Teil dieses Zusammenhangs gibt es eine solche Vollkommenheit der Beschaffenheit und Leistung, und diese ist die Grundbedingung aller Tüchtigkeit des Menschen. Wir sahen, daß das inhaltliche Ziel des Lebens jederzeit geschichtlich bestimmt ist. Die Vollkommenheit des Seelenlebens in seinen einzelnen Vorgängen und seinem Zusammenhang ist die allgemeine im Menschen gelegene Bedingung, an welche die Erreichung jedes inhaltlichen Zieles gebunden ist. Diese Vollkommenheit ist also unter allen Umständen von der Erziehung anzustreben. Das Erziehungsideal einer Zeit und eines Volkes in seiner inhaltlichen Fülle und Wirklichkeit ist historisch bedingt und geartet. Dazu begegnen einander individuelle Anlage und Lebensausstattung auf der einen Seite, der entsprechende Beruf in der Gliederung der Berufsarten auf der anderen Seite, und so erst entsteht die Erziehungswirklichkeit, kraft deren ein Mensch in seiner Zeit, seinem Volke, seiner Gesellschaft sich dem ihm angemessenen Ziel seiner Leistung entgegen entwickelt. Aber für dies alles ist die Vollkommenheit des teleologischen Zusammenhangs, den ein Seelenleben im Ineinandergreifen seiner Vorgänge bildet, die allgemeine Bedingung. Was in ihr gelegen ist, kann allgemeingültig entwickelt werden. Es ist eine Abstraktion aus der geschichtlichen Lebendigkeit des Menschen, aber eben als solche einer wissenschaftlichen Darstellung zugänglich. Entsprechend ist eine pädagogische Darstellung der Mittel, durch welche diese Vollkommenheit des psychischen Zusammenhangs herbeigeführt wird, in allgemeingültiger Strenge herzustellen. Denn das gesetzmäßige Erwirken eines Vorganges, in welchem sich ein solcher psychischer Zusammenhang ausbildet, ist uns mehr oder weniger ausreichend bekannt, und so können die Maßregeln, welche die Erziehungskunst praktisch tastend und versuchend für die Herstellung desselben aufgefunden hat, überall psychologisch beschrieben und an vielen Punkten erklärt und ergänzt werden. Die Formel, welche der Ausbildung eines bestimmten Teils innerhalb des psychischen Zusammenhangs den Gang und seine Hilfsmittel vorschreibt, nennen wir eine pädagogische Regel. Sofern eine solche Formel ein einzelnes wirkendes Element, z. B. die unwillkürliche Aufmerksamkeit oder den Faktor der Wiederholung im Behalten nach den Bedingungen seines Wirkens darstellt, kann sie als Prinzip bezeichnet werden. Die Zahl solcher pädagogischen Prinzipien ist unbestimmt, da die Zahl der Teile unbestimmt ist, in welche der Zusammenhang pädagogischen Wirkens aufzulösen ist.

So hat sich uns die Möglichkeit einer allgemeingültigen Pädagogik ergeben; in der Vollkommenheit der Vorgänge und ihrer Verbindungen, die in der Teleologie des Seelenlebens verbunden sind, hat

sie eine sichere allgemeingültige Unterlage; in der Deskription, der Analysis und Regelung vermag sie den Charakter strenger Sicherheit zu erreichen. Was hier von der Pädagogik aufgezeigt ist, gilt ebenso für die anderen Geisteswissenschaften, welche das Leben leiten sollen. So haben wir nun die Aufgabe, die wir uns stellten, gelöst, und in dem, was ist, einen Grund für das, was sein soll, gefunden, in der Wirklichkeit einen Grund der Regel.

Aber hiermit ist nun auch das ganze Gebiet einer allgemeingültigen Pädagogik umschrieben. Es ist eng, und Sätze, welche die großen schwebenden Erziehungsfragen entschieden, wachsen nicht auf ihm. Handelt es sich darum, wie diese pädagogischen Wirkungselemente zu dem Zwecksystem der Erziehung in einer gegebenen Zeit und einem bestimmten Volke sich verknüpfen, soll von der formalen Vollkommenheit der einzelnen Vorgänge zu dem inhaltlichen psychischen Zusammenhang in den wirklichen Seelen einer Zeit und eines Volkes fortgegangen werden: dann treten wir nunmehr erst aus dem Gebiet von allgemeingültigen Abstraktionen in das von Erziehungswirklichkeiten; und diese sind immer geschichtlich und darum immer nur von relativer Geltung. Daher können keine konkreten Erziehungsfragen durch eine allgemeingültige Wissenschaft aufgelöst werden.

III. DER SOBEDINGTE ZUSAMMENHANG DER PÄDAGOGIK

Unter Erziehung verstehen wir die planmäßige Tätigkeit, durch welche die Erwachsenen das Seelenleben von Heranwachsenden bilden. Der Ausdruck wird in einem weiteren Verstande gebraucht, wenn die einem anderen Ziel zugewandte Tätigkeit Erziehung als Nebenerfolg erreicht. So erzieht der Vorgesetzte in dem Amtsverhältnis, oder der Geistliche in dem Gemeindeverhältnis, ja das Leben selber erzieht den Menschen. Derselbe Ausdruck Erziehung wird in übertragenem Sinne da gebraucht, wo sich die Bildung als Effekt eines Wirkens ergibt, zu welchem ein Subjekt und ein bewußtes Ziel von uns ergänzt wird. In diesem Sinne ist der Mensch der Zögling der Natur, die Erde das Erziehungshaus der Menschheit und die Offenbarung die Erziehung der Menschheit selber genannt worden. Hier wird überall ein Subjekt ergänzt, das die Ausbildung des Menschen in planmäßiger Tätigkeit erwirkt. Erziehung im eigentlichen Sinne ist dagegen auf das oben angegebene Verhältnis eingeschränkt; und zwar bildet diese planmäßige Erziehung ein in sich geschlossenes System. So ist Pädagogik als die Erkenntnis dieses Systems zu bestimmen.

Zwar sind unter einem höchsten philosophischen Gesichtspunkt Bildung, Vollkommenheit, Entfaltung und Glück des Menschen der eigent-

liche Zweck aller Institutionen. Ja, die umfassendere Betrachtung, nach welcher die Natur selber auf diesen Zweck hinarbeitet, hat ihr Recht. In diesem Sinne kann Willmann eine Bildungslehre schreiben, in einem ähnlichen Lorenz von Stein das Bildungswesen zum Gegenstand einer umfassenden wissenschaftlichen Darstellung machen. Pädagogik in diesem Verstande ist das höchste praktische Ziel, zu welchem die Philosophie leiten kann. Aber so lange die Institutionen der Gesellschaft nicht dieses Ziel als letztes und höchstes wirklich verfolgen, wird die Lehre von der Erziehung sich auf die Tätigkeit der Erwachsenen an dem heranwachsenden Geschlechte zum Zweck der Bildung desselben einzuschränken haben.

Als Bilden bezeichnen wir jede Tätigkeit, welche die Vollkommenheit der Vorgänge und ihrer Verbindungen im Seelenleben herzustellen strebt, und Bildung nennen wir also eine solche erreichte Vollkommenheit. Daß diese Bildung als Selbstzweck zu betrachten sei, ergibt sich aus dem dargestellten teleologischen Charakter des Seelenlebens. Ist doch jeder Begriff von Zweck und Selbstzweck nur daher entnommen, daß in dem befriedigten Zustand unserer Gefühle alle Vorgänge ihren Mittelpunkt haben. Die Ausdrücke: Glück, Wert, Zweck und Selbstzweck bezeichnen ja nur dieses teleologische Verhältnis. Das Individuum kann gar nicht ein Lebensziel sich setzen, welches nicht innerhalb seiner eignen Gefühlszuständlichkeit läge. Und wie es durch einen Schluß der Analogie oder vielmehr durch einen Vorgang, der einem solchen Schluß äquivalent ist, von der Existenz eines fremden Seelenlebens etwas weiß, so muß es vermittels desselben Verfahrens auch in diesem fremden Seelenleben einen teleologischen Zusammenhang seiner eigenen Art voraussetzen. Es weiß, daß auch jedes andere Seelenleben sich als Selbstzweck fühlt. Und wie die Innerlichkeit (die immer dem Erinnern verwandt ist) mit der Zunahme von Bildern, Vorstellungen und ihren Verbindungen wächst, werden die Vorgänge zwischen Reiz und Bewegung vielfältig verlangsamt: das Zentrum des Seelenlebens, das von Einwirkungen und Bewegungen unabhängig besteht, wird mächtiger, einheitlicher und fühlt sich selber in dieser seiner einheitlichen Selbständigkeit: so wächst das Bewußtsein, Selbstzweck zu sein: Person, Würde, moralischer Wert werden nunmehr innerlich erfahren und an anderen anerkannt. Nun empfängt auch der Begriff der Bildung einen noch tieferen Gehalt. Wir sehen in dem Tiere den Reizen elementare Reaktionen folgen, ohne daß zwischen beiden eine feste, inhaltvolle und ihrer bewußte Innerlichkeit bestände; und doch blickt uns aus den Augen des Tieres ein uns Verwandtes an, und wir fühlen das dann näher als eine Verwandtschaft der Regungen, der Triebe, der Gefühle. So entsteht ein sonder-

bares Verhältnis. Wir haben Mitleid mit dem leidenden Tiere und sind doch zugleich gewiß, es unseren Zwecken unterwerfen zu dürfen. Indem wir das tierische Geschöpf nach unseren Zwecken gestalten, erziehen wir es nicht, sondern richten es ab. Ebenso hat nun in der menschlichen Gesellschaft ein Widerspruch bestanden: das Gefühl der Überlegenheit von Rassen, Stämmen und Volksklassen höherer Stufe gegenüber den niedriger gearteten kämpfte mit dem nie ganz mangelnden Gefühl, daß alles was Menschenantlitz trägt, auf Entfaltung und Glück Anspruch hat. Auch der Sklave, der Leibeigene ist nur abgerichtet worden, nicht erzogen. Langsam entfaltete sich in dem Menschengeschlechte das zentrale Gefühl, das in dem Satze des Christentums liegt: liebe andere, wie dich selbst, sowie in dem Satze von Locke und Kant: Betrachte den Menschen, und zwar wie dich selbst, so auch den anderen, als Selbstzweck. Und wie dieser Satz sich entfaltete, breitete die Erziehung sich auf alle, auch die wirtschaftlich untergeordneten Klassen aus.

Der erste Teil einer wissenschaftlichen Pädagogik hat Aufgaben zu lösen, welche bisher größtenteils noch gar nicht gesehen, allesamt aber noch nicht wissenschaftlich behandelt worden sind.

Er untersucht zunächst den Ursprung der Erziehung, des Unterrichts, der Schulen und die zunehmende Gliederung des Schulwesens in der Gesellschaft. Hier gilt es, die Mitteilungen der Reisenden über die Erziehung der Naturvölker mit den ältesten Nachrichten über Erziehung und Schule bei den Kulturnationen zu verbinden. Hierbei enthüllt sich eine merkwürdige Gesetzmäßigkeit, in welcher gewisse Formen bei Völkern, die ganz unabhängig voneinander sind, gleichmäßig auftreten. Als die primitivste Form von Erziehung tritt bei weit voneinander entlegenen Naturvölkern die Weihe auf, welche bei dem Eintritt der Pubertät von den Alten des Stammes den Jünglingen zuteil wird und die mit der Einführung in die Überlieferungen dieses Stammes verknüpft ist. Eine jeder Schrift vorausgehende, rohe und doch den ganzen Menschen mit einem gewissen Tiefsinn umfassende Erziehung. Eine zweite sehr allgemein, von den Naturvölkern aufwärts, verbreitete Form von Erziehung, welche noch dem Gebrauch der Schrift vorausgeht, findet in den Priester- und Sängerschulen statt. Der Lehrling wird hier in eine Genossenschaft aufgenommen und für sie gebildet. Hier werden dann auch später die Anfänge der Schrift überliefert. Mit der Verbreitung der Schrift von Volk zu Volk und einer ausgedehnteren Benutzung derselben ist dann durchgängig das Auftreten von Schulen in unserem Sinne verbunden gewesen. Zwei Formen treten hier im Zusammenhang mit Unterschieden der sozialen Gliederung auseinander. Von Sparta, Kreta und den Persern sind uns zu-

fällig Nachrichten über eine öffentliche Erziehung in dem militärisch-politischen Verbande überliefert, und es darf angenommen werden, daß auch bei anderen Völkern das Überwiegen eines solchen Verbandes über den Familienverband einmal stattgefunden und dieselbe Folge für die Form der Schulung gehabt hat. Wo sich dagegen die Selbständigkeit der Familie durchgesetzt hat, sind Privatschulen entstanden, welchen die Familie die Kinder übergibt, oder die kirchliche Organisation hat von der Familie die Kinder in Empfang genommen. Die fortschreitende Arbeitsteilung, die Entwicklung der wirtschaftlichen Ordnung und der Kultur steht dann in einem festen gesetzlichen Verhältnis zu einer stets zunehmenden Abzweigung der Schulen, einer wachsenden Differenzierung des Schulwesens. Heute stehen wir vor der Aufgabe, in unserem vielgestaltigen Schulwesen durch eine planvolle Unterrichtsgesetzgebung solche Beziehungen der Schulen zueinander herzustellen, daß jede individuelle Kraft ihren Weg zu dem Beruf findet, der ihr entspricht. In dem Wettkampf der Völker würde unsere Nation einen wichtigen Vorsprung gewinnen, vermöchte sie gleichsam haushälterisch in einer planvollen Ökonomie der Kräfte jede Einzelkraft zur höchsten in ihr liegenden Leistung zu bilden und in Wirkung zu setzen. Diese Aufgabe in unserem Staate zu lösen, wird es zwar nicht eines Unterrichtsgesetzes, aber doch einer einheitlichen und folgerichtigen Schulgesetzgebung bedürfen, welche wie einst die pädagogische Reformgesetzgebung von Humboldt, Süvern und ihren Genossen nach einem vorhandenen konsequenten Plane verfährt.

Der erste Teil der Pädagogik hat alsdann weiter die Beziehungen zu untersuchen, in welchen Erziehung und Schulen zu den Zentren der äußeren Organisation der Gesellschaft: Familie, Gemeinde, Staat und Kirche stehen. Die äußere Organisation der Gesellschaft beruht durchweg auf den Verhältnissen von Herrschaft, Abhängigkeit und Gemeinschaft: in diesem Verhältnis ist auch das Erziehungsrecht über die Unmündigen begründet. Durch den Selbstzweck im Kinde ist dieses Recht begrenzt. Auch in diesen seinen Beziehungen zu der äußeren Organisation wird das Schulwesen im Laufe der geschichtlichen Entwicklung immer komplizierter. Der Überblick über die Geschichte lehrt auch hier weise Mäßigung. Gegenüber der gegenwärtigen Neigung, die Schule ausschließlich staatlich zu gestalten, wird jeder gesellschaftliche Körper nach dem Maß, in welchem er ein Element des Erziehungswerkes in einer Zeit und in einem Volke vertritt, auch an der Regelung der Erziehung zu beteiligen sein. Die Familie repräsentiert vor allem das Element des menschlichen Glücks; die Gemeinde erstrebt die Brauchbarkeit in ihrer Wirtschaftsgemeinschaft; der Staat fordert die Fähigkeit, leistungsfähig für das Ganze

zu sein, dessen Gesetz sich unterzuordnen und es maßvoll fortzubilden. Die Kirche arbeitet an dem höchsten Ziel der Person, in welchem diese einsam und gleichsam jenseitig sich der Gottheit gegenüber findet. So bemerkt man, wie gerade in dem Gleichgewicht dieser Kräfte, welche die moderne Gesellschaft ausmachen, die Allseitigkeit der Erziehung gesichert ist. Bemächtigte sich eine dieser herrschenden Kräfte ganz der Kinderseele, so würde die Erziehung in Einseitigkeit erstarren.

Die allgemeinsten Rechtssätze, welche aus der Natur der Sache, insbesondere aus den Beziehungen des Selbstzweckes im Kinde zu den Zentren der äußeren Organisation: Familie, Gemeinde, Staat und Kirche, entspringen und an dem Verwaltungsrecht der einzelnen Völker aufgezeigt werden können, bilden die Grundlage für das Verständnis des Verwaltungsrechtes der Schule bei einem einzelnen Volke. In dem preußischen Schulverwaltungsrecht, dessen festen Boden das Landrecht bildet, lassen sich dann durchgehende Rechtssätze aufzeigen, welche aus der besonderen Natur unseres Volkes und Staatslebens stammen.

Endlich wendet sich der erste Teil der Pädagogik gleichsam nach innen. Er betrachtet, beschreibt, analysiert das schaffende Vermögen des Erziehers und das Verhältnis dieses Vermögens zu den Anlagen des Zöglings. Dieses Verhältnis ist dem verwandt zwischen dem Staatsmann und der Gesellschaft, auf die er wirkt, zwischen dem Künstler und dem Publikum, das ihn genießt. Aber die künstlerische Anlage würde auch walten und schaffen, wenn der Künstler allein auf einer wüsten Insel lebte. So kann man bei der Betrachtung dieses Verhältnisses von dem Genius des Künstlers ausgehen. Anders ist es mit dem Schaffen des Staatsmanns, mit dem Bilden des Erziehers. Das Werk des Erziehers ist bedingt durch die sich entfaltende Seele, auf die er wirkt. Sie regt in ihm die bildende Kraft an und gibt dieser das Gesetz. Mit dem Zögling also ist zu beginnen.

Mit Recht stellt Herbart an den Beginn der Erziehungslehre den Begriff von der Bildsamkeit des Zöglings. Dieser Begriff drückt doch eine höchst zusammengesetzte Erfahrungstatsache aus. Das Seelenleben bildet eine Entwicklung. Die Grundlage für das Verständnis dieses Satzes haben wir oben gelegt, ausgehend von dem teleologischen Charakter alles Seelenlebens. Da findet beständige Zunahme von Erfahrungselementen statt. Einübung der elementaren Prozesse, durch welche diese Elemente in Beziehung treten, Entstehung eines Verständnisses der Wirklichkeit aus ihnen; nun aber zugleich, da wir auf diese Bilder der Objekte in Gefühlen und Trieben reagieren, Ausbildung dieser elementaren Regungen, inhaltliche Verknüpfung derselben zu einer Einheit des Gemüts und Charakters und zunehmende

Übung der von hier ausgehenden Willenshandlungen. Das allgemeinste Gesetz dieser Entwicklung der Menschennatur steht im Gegensatz zu demjenigen Grundgesetz, das die äußere Natur beherrscht. Dort regiert das *causa aequat effectum* und, hierdurch bedingt, das Gesetz von der Erhaltung der Kraft, hier aber regiert ein Grundgesetz der Steigerung. Alsdann besagt der Begriff der Bildungsamkeit, daß es möglich ist, die Entwicklung des Zöglings zu befördern, deren Hemmungen zu beseitigen und das Seelenleben desselben seiner Vollkommenheit entgegenzuführen, wenn der erziehende Künstler die Gesetze des Seelenlebens kennt und zu benutzen versteht.

Und hier entsteht nun die reizvollste Aufgabe, welche Erziehungslehre kennt: sie soll den pädagogischen Genius beschreiben und analysieren, sie soll hierdurch den werdenden Erzieher mit dem Gefühl seiner Würde und mit der Begeisterung für seinen Beruf erfüllen. Auch in dem pädagogischen Genius ist etwas Ursprüngliches. Seltenere vielleicht als der Dichter oder der bildende Künstler ist er in der Geschichte aufgetreten. Sokrates, Plato, Comenius, Pestalozzi, Herbart, Fröbel sind unzweifelhaft von dieser Art. Sie treten neben die Dichter als Personen desselben Ranges, aber von einer ganz anderen Gemütsbeschaffenheit. Die geschichtliche Kenntnis von ihnen schöpfen wir mehr noch aus Schilderungen anderer über sie als aus Selbstzeugnissen. Man bemerkt, daß die Anziehungskraft, die ein Mensch auf andere ausübt, durch die impulsive Macht bedingt ist, mit der er sich äußert und hingibt. In dem pädagogischen Genius herrschen daher Gemüt und Anschauungskraft vor, gar nicht der Verstand. So gewahrt man denn auch im Leben häufig, daß Menschen von nicht besonders scharfem Verstande dieses pädagogische Talent besitzen. Wir verstehen und bestimmen einen Menschen nur, indem wir mit ihm fühlen und seine Regungen in uns nachleben. Wir verstehen nur durch Liebe. Und gerade an ein unentwickeltes Leben müssen wir uns annähern durch die Kunst der Liebe, durch ein Mindern unserer eigenen Gefühle in das Dunkle, Unentwickelte, Kindliche, Reine. Eine ungebrochene Naivetät im Grunde der Seele nähert den pädagogischen Genius dem Kinde. Pestalozzi in seiner Schultube, Fröbel in den Thüringer Bergen, Kinderspiele erfindend und Kinderlieder, zeigen solche Gabe wie in einem Urphänomen. Wo dieselbe mit einem starken intellektuellen Vermögen verbunden ist, entsteht die ganz besonders ergreifende Gestalt des Seelenlebens, als welche Plato den Sokrates im Symposion dargestellt hat. Auf dem Grunde naiven Verstehens entspringt dann ein Sinnen über Seelenleben, so lebendig, so voll Realitätssinn, daß es gegen die wissenschaftliche Analysis widerspenstig verbleibt. Aus solchem Sinnen sind die herrlichen Jünglingsgestalten Platos entstanden als ein einziges Denk-

mal des pädagogischen Affekts, dann Pestalozzis Menschenbilder in dem Lienhart, dem schönsten Volksroman aller Zeiten, und seine wie Fröbels Phantasien über die Menschenseele und die Entwicklung der Menschheit: tiefsinnig, elementar, konkret wahrhaftig, nicht nach dem Richtmaß wissenschaftlicher Analyse zu messen, ein Ding für sich in der Welt des Grübelns über Menschennatur. Die Welt kann nicht verarmen, so lange Leben, Kind und Familie so empfunden werden. Hierin hat auch der Elementarlehrer seine Kraft: Kind des Volks, wenige Jahre nur von der Dorfschule durch das Seminar getrennt, vor sich einen hölzernen psychologischen und pädagogischen Schematismus, aber über und unter demselben leben ihm alle seine naiven Erfahrungen. Ja auch über Diesterweg oder Fröbel mag der pädagogische Theoretiker oftmals lächeln. Wie unbehilflich, Kindern gleich, arbeiten sie mit den Werkzeugen der Analyse, aber ihr Gefühl der Kinderseele — das ist es, durch das sie uns Theoretikern allen überlegen sind. Und nun entspringt in dem pädagogischen Genius aus immer neuer Beschäftigung mit Menschen- und Kinderseelen grübelnde Erfindsamkeit mit Bezug auf die Kunstgriffe zu bilden, zu unterrichten. In der Schulstube entspringen diese Erfindungen, Kinder vor den Augen, und das Urphänomen solchen Erfinders ist, wie Pestalozzi, verwahrloste Kinder um sich, mit den einfachsten, elementarsten Aufgaben ringt und die Elementarmethode erfindet. Welch ein Kontrast: die Aufklärung der Salons in Frankreich und dort Rousseau phantasierend, sein Buch auf den Tischen der Weltfrauen, seine Kinder im Findelhause, sein Leben einsame Trümmerei, und die Pädagogik der deutschen Aufklärung, das goldene Zeitalter genialer Erziehungsversuche; Fürsten und Minister, die helfen wollen, Familienväter, die aus ihren Kindern Menschen bilden wollen, ein Publikum, das mit Begeisterung folgt, und die Aufopferung echt pädagogischer Naturen, wie Pestalozzi, Salzmann, Campe, Fröbel, welche unter Kindern in einfachsten Verhältnissen ihr Leben mit dem mächtigen Gefühl des Fortschreitens der Menschenbildung als der wichtigsten Angelegenheit unseres Geschlechtes erfüllen.

Der zweite Teil der Pädagogik umfaßt nun die analytische Darstellung der einzelnen Vorgänge, welche in der Erziehung ineinandergreifen, sowie die Ableitung allgemeingültiger Normen, welche die Erziehung so gut als die Kunst, die Wissenschaft oder das sittliche Leben regeln. Wir haben den Zusammenhang entwickelt, in welchem aus der teleologischen Verfassung des Seelenlebens der Begriff von Vollkommenheit seiner Vorgänge entspringt, und aus dem sich einzelne Regeln oder Normen auslösen und darstellen lassen. Jedoch kann nur die Bildung der Intelligenz auf Grund allgemein anerkannter psychologischer Einsichten in pädagogischer Regelgebung heute bereits darge-

stellt werden. Auf diese muß sich unsere Probe des Verfahrens einschränken. Dagegen würde die Lehre von der Bildung des Gemüts und des Willens eine neue psychologische Grundlegung erfordern, welche an dieser Stelle, im Umfang dieser Abhandlung, nicht geleistet werden kann.

Die unterste Stufe aller Erziehung der Kinderseele liegt in den Spielen. Das Kind macht noch keinen Kraftaufwand, welcher die realen Bedürfnisse durch zwischenliegende Akte von Arbeit in der Zukunft zu befriedigen verspricht. Es spielt. Das spielende Kind hat in der Tätigkeit selbst seine Befriedigung. Hier im Spiel wird nun zuerst der Zusammenhang ausgebildet und vertieft, welcher von Vorstellungen durch angeregte Gefühle zu Willenshandlungen und Bewegungen übergeht. So atmet sich die Seele des Kindes im Spiel zuerst aus. In ihm wird die Gesundheit der Kindernatur durch ihre freie und ganze Betätigung erhalten. So ist das oberste Prinzip der Erziehung durch Spiele: das Spiel ist für das Kindesleben eine notwendige Funktion, in welcher der Fortgang von Vorstellungen durch den Wechsel der Gefühle zu äußeren Bewegungen sich frei entfaltet. Wenn die Wahrnehmungsspiele die Bilder der Gegenstände entwickeln, wenn die Phantasiespiele das innere eigentümliche Bilden und Weben in der Kinderseele fördern, wenn die Übungsspiele Gesundheit, Stärke und Moralität ausbilden, so ist solcher einzelne Nutzen überall zu pflegen, aber der eigentlichen Funktion des Spiels unterzuordnen.

Auf den höheren Stufen der Erziehung handelt es sich dann zunächst darum, innerhalb des teleologischen Zusammenhangs der Seele die Vollkommenheit der Bestandteile und Vorgänge auszubilden, aus welchen das intellektuelle Leben besteht. Die oberste Regel für diesen Teil der Bildung liegt in dem Zweck dieser Vorgänge, eine den Bedürfnissen angepaßte Erkenntnis herbeizuführen.

Die erste Aufgabe ist hier die vollständige Ausbildung der in der menschlichen Sinnlichkeit enthaltenen Sinneselemente sowie die Entwicklung der Unterscheidungen und Beziehungen zwischen ihnen. Diese Aufgabe löst zunächst der Anschauungsunterricht. Verstehen wir unter einem Prinzip die Formel, welche die Bedingungen eines pädagogischen Wirkungselementes verzeichnet, so läßt sich am Anschauungsunterricht deutlich verfolgen, wie solche Prinzipien geschichtlich zum Bewußtsein gelangt sind und nun nachträglich mit der fortgeschrittenen Psychologie in Übereinstimmung gebracht werden können. Hier besteht sonach dasselbe Verhältnis, das ich in der Poetik aufgezeigt habe. Das oberste Prinzip des Anschauungsunterrichts ist unter der Einwirkung Bacos von Comenius und seinen Nachfolgern formuliert worden. Der Unterricht muß dem Gang der Natur

folgen, dieser aber geht von der Anschauung zu Begriff und Wort, und zwar von dem Ganzen, das in der Anschauung befaßt ist, zu den Teilen. Die von diesem Prinzip aus gefundenen Methoden bilden einen Hauptteil der pädagogischen Reformtätigkeit im 17. und 18. Jahrhundert. Dann ist ein zweites Prinzip von Comenius gesehen, von Rousseau durchgeführt worden. Der Anschauungsunterricht hat von der nächsten Umgebung des Kindes aus das Ganze der umgebenden Welt zu beschreiben. So ergänzt er das der kindlichen Erfahrung Gegebene vermittelt der dem Kinde geläufigen Operationen in den ihm geläufigen Richtungen. Ein drittes Prinzip war ebenfalls von Comenius aufgestellt und ist von Basedow durchgeführt worden. Auffassen der Objekte und Bezeichnung derselben ist einzuüben. Viel tiefer reicht nun aber das von Pestalozzi aufgestellte vierte Prinzip. In aller Anschauung wiederholen sich Elemente. Daß jedes dieser Elemente in höchster Energie, Reinheit und Sicherheit hervorgebracht werde, ist die Voraussetzung, unter welcher dann die Anschauung ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Diese Elemente treten in dem Anschauungskreise des Räumlichen, der Zeitbestimmungen, der sinnlichen Qualitätenkreise, der Tonreihe und der Sprachlaute auf. Übungen, welche die vollkommene Hervorbringung dieser Elemente zum Ziel haben, sind von Pestalozzi erfunden und von Herbart, Fröbel und vielen anderen durchgeführt worden. Eine Ergänzung finden diese Prinzipien darin, daß auch die Erweckung, die reine und energische Darstellung von Elementen der inneren Erfahrung vermittelt des Umgangs und der Poesie, der Religion und der Geschichtserzählung eine wichtige Unterlage des höheren Seelenlebens bildet.

Schon die Anschauungen bedürfen der Aufmerksamkeit zu ihrer Ausbildung. Interesse und Aufmerksamkeit müssen nun aber überhaupt als die bewegende Kraft angesehen werden, die für alle Wirkungen im Unterricht erforderlich ist. Die Aufmerksamkeit wird durch das Interesse geleitet. Unter diesem verstehen wir den Anteil der Seele an einer Vorstellung oder Vorstellungsverbindung. Können nun verschiedene Arten von Aufmerksamkeit unterschieden werden, so muß ein solcher Unterschied entscheidende Bedeutung für den Unterricht haben. Die unwillkürliche Aufmerksamkeit wird durch die Bilder und Vorstellungsvorgänge als solche hervorgerufen und wendet sich den Objekten ohne Anstrengung zu. Sie entsteht aus dem Interesse, das dem Objekte beiwohnt. Dieses hat Erregung von Bewußtsein zur Folge, Festhalten im Gedächtnis, Unterscheiden der Bestandteile und Auffassung ihrer Beziehungen, kurz es ist der Hebel des ganzen Unterrichts. Dagegen entspringt die willkürliche Aufmerksamkeit aus einer Anstrengung des Willens, die dem Gegen-

stande zugewendet ist. Diese hat ein Motiv zur Unterlage, um dessentwillen die Aufmerksamkeit unterhalten wird, während sie dem Objekt nach seiner Relation zu unseren geistigen Operationen für sich nicht zukäme. Sie entsteht im Kinde aus Furcht vor Strafe und Hoffnung auf Lohn, aus Ehrgeiz und Freude am Wettstreit, aus dem Bewußtsein der Nützlichkeit in der Zukunft. Das Prinzip, welches Herbart zuerst aufgestellt hat, fordert nun, daß der Unterricht überall da, wo ein Objekt Gegenstand unwillkürlicher Aufmerksamkeit sein kann, diese hervorzurufen bestrebt sei und verstehe. Nur wo nach der Natur des Zöglings oder des Gegenstandes dies unmöglich ist, tritt die willkürliche Aufmerksamkeit ergänzend ein. In diesem Prinzip sind dann Einzelformeln enthalten, welche die Wirksamkeit desselben näher bestimmen. Die erste Formel entwickelt die Bedingungen der unwillkürlichen Aufmerksamkeit, eine andere hebt die Bedeutung der Übung im willkürlichen Aufmerken für die Energie der Denkprozesse und die Ausbildung des Charakters hervor. Strafreden und Ermahnungen sind bekanntlich Hausmittel hilfloser Mütter und schlechter Schulmeister für die Bildung des Charakters. Aber die willkürliche Aufmerksamkeit ist die erste Form, in welcher der Wille lernt, Vorstellungen und Triebe stetig zu beherrschen und fest zu regieren. Grammatik und Mathematik in ihrer spröden, widerstrebenden Natur disziplinieren den Geist des Knaben und befähigen ihn, später zu gehorchen und zu herrschen.

Die Analyse der Erziehungsvorgänge hat dann weiter das Gedächtnis zu betrachten. Sie sieht in ihm eine Eigenschaft der Vorstellungen selber: durch diese wird die Ausbildung eines Zusammenhangs unseres Seelenlebens hergestellt, welcher, einmal erworben, jeden bewußten Seelenvorgang beeinflußt, obwohl er selber nicht in seinen Teilen zu klarem und deutlichem Bewußtsein erhoben wird, und welcher dann zugleich die Reproduktion jedes einzelnen Teiles dieses Zusammenhangs im Bewußtsein ermöglicht. Dieses Erkenntnis ist für die moderne Pädagogik von entscheidender Bedeutung. Sie vernichtet die alte Trennung von Lernen und Denken, von Gedächtnis und Urteilskraft, von Aneignung und Verarbeitung. Die Aufgabe des Unterrichts, einen die Wirklichkeit repräsentierenden Zusammenhang der Vorstellungen herzustellen, ist also durchweg von Gedächtnisoperationen getragen und abhängig. Das oberste Prinzip ist sonach: die Aneignung von Vorstellungen und deren Verbindungen ist durch den Unterricht in dem Maße und nach den Verhältnissen herzustellen, daß ein Zusammenhang des Seelenlebens erarbeitet werde, der die Wirklichkeit repräsentiert und die erforderlichen Einwirkungen auf sie zu üben gestattet. Dieses Prinzip stellt sich in folgenden Einzelregeln dar. Da das Gedächtnis in seiner plastischen Kraft ursprünglich körperliche

Anlage ist und diese Anlage durch mäßiges Leben, Vermeiden der Affekte und zusammenhängende freudige Tätigkeit frisch erhalten wird, sind von Kindheit auf diese Gesundheitsverhältnisse zu pflegen. Da die Reproduzierbarkeit einer Vorstellungsmasse dann im einzelnen abhängt von der Stärke des Interesses, der Art und Energie des Zusammenhangs, der Zahl der Wiederholungen und dem Abstände der letzten Wiederholung vom gegenwärtigen Gedächtnisakt, so ist Ökonomie des geistigen Lebens das erste Hauptmittel, die vorhandene plastische Kraft des Gedächtnisses zu benutzen: Ordnung und Zusammenhang des geistigen Lebens siegen auch über schlechte Naturanlagen.

Nunmehr analysieren wir die Einübung des logischen Denkens und die Ausbildung eines Zusammenhangs der Vorstellungen in einer Erkenntnis, welche die Wirklichkeit repräsentiert und ihre Gestaltung ermöglicht. Im Dienst dieser Aufgabe ist seit Rochow zunächst die katechetische Methode ausgebildet worden. Doch ist sie mit ihrer Aufführung von Merkmalen und ihrer Abgrenzung der Begriffe nur von eingeschränktem Werte, ja in gewissem Sinne ein Überbleibsel aus der Zeit vor unserer modernen Wissenschaft. Der lebendige Erkenntnistrieb ist darauf gerichtet, die inneren Bänder im Wirklichen, die einfachen Verhältnisse, durch welches dieses für den Intellekt durchsichtig wird, zu erfassen. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses liegt darin, daß wir die konkreten Beziehungen zwischen den Erscheinungen festzustellen suchen, die sich dann schließlich alle auch als Verhältnisse der Abhängigkeit abstrakt darstellen lassen. Wir vermöchten aber nicht, solche Abhängigkeitsverhältnisse festzustellen und aus dem Zusammengeratenen das Zusammengehörige auszusondern, wäre uns nicht in der Regelmäßigkeit der Verbindung das äußere Zeichen der Abhängigkeit einer Erscheinung von der anderen gegeben. Hier liegt der Schlüssel für das Verständnis der Induktion. Dieselbe sucht das Notwendige vermittels des Allgemeinen. Indem sie von Fall zu Fall fortschreitet, löst sie aus den Sequenzen oder Koexistenzen der Wirklichkeit genau, womöglich quantitativ bestimmte Vorgänge oder Bestandteile von Vorgängen aus, welche in fester Beziehung zueinander stehen. Diese Gleichförmigkeit wird erst genau faßbar, wo sie als Gleichheit in Zahl oder Raumgröße auftritt. Einfache Beziehungen von Größen aufeinander in regelmäßiger Wiederkehr sind das Zeichen der Gottheit mitten in dem verworrenen Spiel des sinnlich Veränderlichen. So wirken die Analysis und die von ihr untrennbare Induktion zusammen mit der Synthesis und der Deduktion. Die Hauptoperation unter diesen, Feststellung der Beziehungen in einem unverstanden uns gegenüber tretenden Ganzen, wird am meisten lebendig

im sprachlichen Auffassen eines Satzes oder einer Satzverbindung eingeübt, zumal wenn diese Einübung von den genauen Hilfsmitteln grammatischer Kenntnis unterstützt ist. Zugleich bringt die Grammatik die konkreten Beziehungen am Wirklichen zum Bewußtsein, und die Mathematik übt uns, die Beziehungen im Quantitativen aufzufassen. Will man dies Bewußtmachen der Beziehungen am Wirklichen und die Einübung ihrer Auffassung als formale Bildung bezeichnen, so ist dieselbe natürlich die Unterlage für diesen ganzen Teil der Erziehung. Aber eine falsche Übertreibung der formalen Vorbildung dehnt auf dem Gymnasium bis in das 19. oder gar 20. Lebensjahr bloße Vorbereitung für weitere Vorbereitung zu dem schließlich so kurzen Leben aus. Aus diesem Bewußtsein im Schüler stammt die Langeweile, die sich über die höheren Schulen verbreitet, sowie die Ungeduld, sie zu verlassen. In den Jahren, in denen der Wissenstrieb erwacht, bleibt er unbefriedigt, wird vertröstet und schwindet zusammen. Dem ist das folgende Prinzip gegenüberzustellen: mitten im Bewußtmachen der Beziehungen, im Einüben der logischen Operationen, in der Erweckung der Freude am Wettstreit des logischen Denkens muß doch schon auf den höheren Vorbereitungsanstalten selber die Wißbegier des Jünglings entfacht und zu einer inneren Befriedigung geleitet werden; das Denken des Schülers soll überall an den Erfahrungen reelle und dauernd wertvolle Operationen vornehmen, es soll sich vor allem auf die Kausalbeziehungen richten, welche zumeist mittels des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und Allgemeinen, also induktiv erkannt werden; es soll auch schon lernen, diese Kausalbeziehungen quantitativ zu bestimmen. So soll sich schon dem Schüler die Natur aufschließen. Er soll den Zusammenhang der geschichtlichen Wirklichkeit aufzufassen sich üben. Und hier ist ein großer Segen, daß das griechisch-römische Altertum gleichsam eine Elementarschule für das Verständnis der geschichtlichen Welt ist: Alles hier noch einfach, elementar, dem Boden nahe und dem jugendlichen Geiste verwandt. Der Fortgang der modernen Wissenschaften und der des Erziehungswesens arbeiten nach demselben Ziele: Vereinfachung des Zusammenhangs, der die Wirklichkeit repräsentiert, und der Begründung desselben. Die Wissenschaft hat durch die zunehmende Ausdehnung ihres Gebiets, die noch bestehende Künstlichkeit in manchem ihrer Teile, den Mangel an Zusammenhang in anderen, die Schwierigkeiten herbeigeführt, welche das höhere Schulwesen belasten: sie wird dieselben durch Vereinfachung allmählich mindern.

Eine ausgeführte Didaktik hat dann schließlich die Unterrichtsfächer zu gruppieren, ihre Erziehungswerte gegeneinander abzuschätzen, ihre Aufeinanderfolge zu bestimmen und

die Methoden der einzelnen Unterrichtsgegenstände festzustellen. Überall sind hier die allgemeingültigen Prinzipien unbestimmt und erhalten erst durch den Charakter eines nationalen Erziehungssystems eine genauere und dann geschichtlich eingegrenzte Fassung.

Wir sind an der Grenze der allgemeingültigen pädagogischen Theorie angelangt. Das angegebene Verfahren kann auch auf die Lehre von der Bildung des Gemüts und des Willens übertragen werden. Die leitenden Gesichtspunkte für eine solche Theorie sind in dem oben umschriebenen teleologischen Zusammenhang des Seelenlebens gegeben. Aus der zweckmäßigen Funktion der Gefühls- und Triebkreise in dem psychischen Zusammenhang ergibt sich, in welcher Richtung die Erziehung hier die Entwicklung zur Vollkommenheit anzustreben hat. Doch ist für diesen Teil der pädagogischen Wissenschaft erst der psychologische Unterbau im einzelnen herzustellen, was an dieser Stelle zu weit führen würde. Mehr als hier entworfen und angedeutet ist, kann in einer allgemeingültigen Theorie nicht geleistet werden. Die großen Fragen der Erziehung, welche zur Zeit die Nation bewegen, können nicht allgemeingültig für alle Zeiten und Völker entschieden werden, sondern sie können nur auf Grund der genaueren fachmännischen Kenntnis von Geschichte und jetzigem Leben der Erziehung durch eine Art von künstlerischem Handeln, in dem die Gabe des Staatsmannes und des Pädagogen zusammenwirken, ihre Behandlung finden.

Der Gedankenzusammenhang, in welchem das geschieht, bewegt sich durch folgende drei Untersuchungen hindurch. Zuerst entsteht die Frage: wie entspringt aus den pädagogischen Elementarvorgängen, welche wir entwickelt und in Regeln dargestellt haben, ein inhaltliches Bildungs-, Erziehungs- und Unterrichtssystem, wie es in einem bestimmten Kulturkreis regiert? Die entsprechende Frage habe ich in der Poetik behandelt und dort gezeigt, wie jede Technik der Dichtung der einen Dichtungsart ihre Einheit nur aus der Inhaltlichkeit einer geschichtlichen Kultur erhalten hat. Eine allgemeingültige Technik der Tragödie oder des Epos gibt es nicht. Ebenso verhält es sich auf dem Erziehungsgebiet. Alsdann wird eine vergleichende Betrachtung der Erziehungssysteme anzustellen sein und sie wird ergeben, daß gerade hier die Einzelformen durch die voranschreitende Entwicklung der Menschheit miteinander verbunden sind. In gewissen Grenzen wird es hierdurch möglich, die Tendenz in der Entwicklung der Erziehung zu bestimmen und so unsere wissenschaftlichen Einsichten für die Leitung des Unterrichtswesens zu benutzen. Endlich wird die Vertiefung in unser nationales Erziehungssystem, in seine Geschichte und seine Gegenwart, die Auffassung der Beziehungen dieses

Systems zu unserer Kultur, auf der Unterlage der ganzen hier umschriebenen Erkenntnis, imstande sein, dem künstlerischen Wirken der Unterrichtsverwaltung die Wege zu weisen, auf denen die vorsichtige Weitergestaltung unseres nationalen Schulwesens erreicht werden kann. Denn dem historischen Sinn ist es klar, daß das geschichtliche Ethos eines Volkes, das auch sein Erziehungswesen hervorgebracht hat, nicht verletzt und aufgelöst werden darf durch die Eingriffe einer radikalen Theorie, welche von einem allgemeingültigen System aus die Erziehung aller Völker regeln möchte.

SCHULREFORMEN UND SCHULSTUBEN

(1890)

Veränderungen in dem höheren deutschen Bildungswesen wurden unvermeidlich und vollzogen sich schrittweise, seitdem der Einfluß des Naturwissens auf unsere Zivilisation zunahm. So schufen die Bestimmungen vom 8. März 1832, 6. Oktober 1859, 7. Dezember 1870 und endlich der Lehrplan von 1882 unser heutiges Realgymnasium. Und wie einst die Oktoberkonferenzen von 1873 in der Realschulfrage ihren Hauptanlaß hatten, so erwiesen sich auch alle Debatten der Dezemberkonferenzen von 1879 als mit diesem Hauptthema überall in irgendeinem Zusammenhang. Aber neu ist in dem heutigen Stadium unserer Schulfragen die überall sich kundgebende Abneigung weiter Kreise, nicht zuletzt der Schüler selbst, gegen die zeitige Handhabung des Gymnasialunterrichtes, das Bedürfnis breiteren Raumes für unsere nationale Sprache, Literatur und Geschichte, die erhöhte Anforderung an die körperliche Rüstigkeit und die Charakterenergie unserer leitenden Stände in den Kämpfen der Zeit, neu auch die Ablehnung der ausschließlichen Geltung des humanistischen Unterrichtes durch die überwiegende Zahl der medizinischen Autoritäten. Und doch verdankt unsere Nation der soliden grammatischen Durchbildung, der Aneignung der sinnlich klaren, logisch festen, nie exzentrischen Form der Alten die Gediegenheit des Denkens auf allen Gebieten. Mehr aber noch. Indem die deutsche Kultur allein an der ästhetisch-intellektuellen Gemütsverfassung des griechischen Geistes seit den Tagen Melanchthons gegenüber dem Empirismus festhielt, indem sie hiermit das originale Verständnis des Christentums und seiner ursprünglichen Quellen verknüpfte, danach aber im Zeitalter von Leibniz in die gemeinsame Arbeit der modernen Erfahrungswissenschaften mit eintrat, ist uns hieraus ein universaler und geschichtlicher Sinn erwachsen, welcher die ganze historische Wirklichkeit in sich aufgenommen und hierdurch ein ungemeines Vermögen, geistige Wirklichkeit aller Art zu erkennen und richtig zu taxieren erworben hat. Dies macht sich ebensogut in dem Sinn für stetige Entwicklung, als in der Objektivität des politischen Blickes bemerklich. Der treueste Ausdruck und das rich-

tigste Werkzeug dieser Verfassung unserer deutschen Bildung ist unser humanistisches Gymnasium. Hiernach bemerkt der Unbefangene, wie heute aus Impulsen, deren Wert keinem Zweifel unterliegt, Anforderungen entstanden sind, die sich bekämpfen und eine Verständigung nach objektiven Gesichtspunkten fordern. Es gilt die entscheidenden Punkte zu ergreifen und folgerichtig durchzuführen, an denen eine solche Vereinigung möglich ist. Parteidoktrinen und Parteiführer können heute nicht helfen. Man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusagen: jede einseitige Regelung wird nur einen Umschlag in die entgegengesetzte Richtung zur Folge haben, und die Bewegung wird nicht ruhen, bis den verschiedenen Kulturkräften und Kulturinteressen in einer planmäßigen Reorganisation des gesamten Schulwesens als eines unteilbaren Ganzen Genüge geschehen ist.

Nun kann man schon jetzt einige Veränderungen festlegen, welche unvermeidlich sind und, einmal vollzogen, nicht zurückgetan zu werden brauchen. Die Gliederung des höheren Schulwesens in zwei Abteilungen hat sich mit geschichtlicher Notwendigkeit vollzogen, und jeder Plan einer Einheitsschule wird an den technischen Schwierigkeiten scheitern. Kenntnis der Natur, Einsicht in sie, Eingriff in ihre Kräfte, rundet sich als ein Kreis des Wissens und Wirkens immer selbständiger ab. Nur daß der realistische Bildungsgang mit dem gleichen Arbeitsaufwand ebenso hohe Ziele wie der humanistische verfolgen muß, damit ihn nicht die Trägheit der Kinder und die Sparsamkeit der Eltern bevorzuge. Insbesondere wird unsere nationale Sprache und Geschichte an diesen realistischen Anstalten eine bedeutendere Stelle als bisher einnehmen müssen, und vielleicht wird auch der französischen Sprache die englische den Vorrang ablaufen, da sie vor jener Stammverwandtschaft, heroische Größe und Gesundheit ihrer Literatur sowie deren Zusammenhang mit einem kraftvollen Staatsleben voraus hat. Dagegen über die nähere Gestaltung, und damit zusammenhängend über den Berechtigungsumfang dieser Anstalten, wird der Streit auf lange hinaus fort dauern, und er wird jedesmal nur auf eine bemessene Zeit durch eine Schulverfassung entschieden werden.

Das Gymnasium seinerseits muß nicht nur von seiner Überfüllung tunlichst befreit werden, sondern es muß auch vor allem die Beschaffenheit seines Materials durch Bestimmungen über die Altersgrenze, in welcher ein Schüler noch die Bänke einer Klasse drücken darf, verbessert werden. Es kann kein unbeschränktes Privileg der Wohlsituier-ten geben, ihre Kinder den Staatsämtern entgegenzuschieben. Das Gymnasium wird ferner nunmehr vom Alp der jetzigen Maturitätsprüfung erlöst werden in irgendeiner Weise; ein deutscher Aufsatz, eine mündliche oder schriftliche Übertragung aus dem Lateinischen und

Griechischen sowie eine mathematisch-physikalische Arbeit würden genügender Beweis erlangter wirklicher Bildung sein, und durch solche Forderungen würde nicht in den entscheidenden Jahren der freie Flügelschlag der jugendlichen Seele behindert. Dann kann auch der klassische Unterricht die dem Interesse eines heutigen Knaben, der Atmosphäre, in der er lebt, entsprechende Seite hervorkehren: indem die Prosa, die Redner, die Geschichtschreiber, Dialoge Platos wie der Protagoras in den Vordergrund treten, wird er zu einer Elementarlehre des Geschichtlichen, des Menschlichen nach seinen wichtigsten Seiten, wie sie dem jugendlichen Alter nur die Jugend der Menschheit, die Grundlage unserer europäischen Bildung gewähren kann.

Aber weder diese noch radikalere Veränderungen werden die überschwänglichen Hoffnungen des Publikums auf eine neue Zeit im Schulwesen befriedigen. Eine große Enttäuschung wird unvermeidlich sein. Und warum? In dem Gewirr von Stimmen wird ein Satz nicht vernommen, welchen doch jedes gründliche Studium der Unterrichtsgeschichte lehrt. Wirkliche Reformen werden nur durch eine stetige schwere pädagogische Arbeit in den Schulstuben vollbracht. Reglements können nur die Wege zu ihr ebnen. Und sie können dann die Ergebnisse dieser in der Schulstube vollbrachten Arbeit nutzbar machen. Mehr können sie nicht. Nie können sie pädagogische Realitäten schaffen.

Warum waren wir in diesem Jahrhundert pädagogisch unproduktiv? Warum entstand das Realgymnasium auf totem mechanischem Wege, von oben geformt und umgebogen? Unser Verwaltungssystem wirkte musterhaft auf Gediegenheit und Einheitlichkeit des Unterrichts, aber für selbständige pädagogische Arbeit gewährte es keinen Raum. Wichtiger daher als alle Fragen, die heute auf der Liste der öffentlichen Debatten stehen, ist eine, über die jetzt mehr in den Kreisen der Lehrer selber verhandelt wird. Wie kann man der pädagogischen Arbeit Selbständigkeit zu freiem Fortschreiten der Zukunft entgegen schaffen?

Wie die Schulverfassung die Möglichkeit einer pädagogischen Arbeit bedingt, die dann allein neue Realitäten schafft, erläutere ich an zwei Beispielen.

Das deutsche Gymnasium des 16. Jahrhunderts war ohne Zweifel eine bedeutende pädagogische Schöpfung. Wohl lag für jene großen Tage deutscher Schulmeisterei darin ein besonderes Glück, wie der Ertrag der pädagogischen Arbeit in den fortschreitenden Kirchen- und Schulordnungen immer neu formuliert werden konnte, wie damals in engster Verbindung Kirchen- und Schulämter, Reformatoren und Humanisten, Universitäten und Gymnasien, Wissenschaft, Verwaltung und

Unterricht standen. Aber die Arbeit des Fortschritts wurde doch damals wie zu jeder Zeit in der Schulstube selber getan. Hier empfingen die großen Impulse des Jahrhunderts den bescheidenen Körper von schulmeisterlicher Abteilung in Stunden, in Klassen, von Auffindung der Methoden und Abfassung der Lehrbücher. Ist doch das Talent des Pädagogen so ursprünglich als das des Dichters oder des Mathematikers; ein Vermögen, sich durch die Kunst der Liebe dem Kinde anzunähern; ein Vermögen, die reichen Kräfte seiner entwickelten Seele herabzumindern in das Unentwickelte, Kindliche: etwas Naives in ihm findet sich angezogen von Kinderherzen und jugendlichen Entwicklungen. So entstehen in der Schulstube die Kunstgriffe der Erziehung und des Unterrichts, indem zu enthusiastisch gefühlten Zielen neue Mittel durch Versuch und Erprobung entdeckt werden. Ist kein freier Spielraum da, so verzehren solche Naturen sich nutzlos im Kampfe mit der Routine und den Reglements. Damals nun bestand dieser Spielraum. Zuerst hatte den italienischen Humanisten die günstige Meinung der Vornehmen und Gebildeten ermöglicht, als Prinzen-erzieher, als Hofmeister in vornehmen Häusern, dann auch in Schulen zu lehren. Der Ertrag dieser Versuche wurde in Schriften und Lehrbüchern niedergelegt. In Deutschland hat dann die bunte Mannigfaltigkeit von Städten, von geistlichen und weltlichen Einzelstaaten den humanistischen Lehrern für pädagogische Experimente aller Art Selbständigkeit gelassen. Die Begründung neuer protestantisch-humanistischer Schulen in den größeren Städten bot für echte und stetige pädagogische Begabung die glücklichsten Bedingungen. Die Ergebnisse der Arbeit wurden in den Schulplänen dieser Anstalten sowie in pädagogischen Schriften und Schulbüchern aufs Trockene gebracht. Für den einheitlichen bescheidenen, soliden Geist dieser Arbeit war es von großem Wert, daß Melanchthon, der selber eine humanistische Schule als Pensionat in seinem Hause geschaffen hatte, viele Jahre leitete und eine einzige Vielseitigkeit pädagogischer Erfahrung besaß, Schüler bilden konnte, welche in seinem Sinne fortarbeiteten. Die Kodifizierung des Erworbenen in den Kirchen- und Schulordnungen wurde durch die Mannigfaltigkeit der Territorien beweglich und fortschreitend erhalten. Und zugleich bestand doch zwischen den Schulmännern und Schulmaßregeln dieser protestantischen Territorien Zusammenhang, Verkehr und gegenseitige Benutzung. Dies sind die Gründe, aus denen diese Gymnasien in so kurzer Zeit zu der pädagogisch-technischen Höhe gelangten, die wir in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der Technik der großen Schulrektoren jener Tage gewahren. Was auch an den Einrichtungen und Menschen jener Zeit vermißt wird: es bestand doch freies Schalten gewachsener päd-

agogischer Kräfte, freudige Durchbildung pädagogischer Gedanken in der Schultube und eine Schulverfassung, welche den Ertrag der Erfahrungen zu formulieren, zu übertragen und zu verbessern gestattete.

Mit dem Ende der sechziger Jahre im vorigen Jahrhundert begann bei uns eine zweite pädagogische Reformbewegung, die ebenso folgenreich als die des 16. Jahrhunderts war. Fast ein halbes Jahrhundert hindurch bestand sie in ansteigender Stärke und fand dann ihren Abschluß in der Reformgesetzgebung, deren Träger Humboldt, F. A. Wolf, Süvern und Altenstein gewesen sind. Den letzten und mächtigsten Impuls zu dieser unvergleichlich reichen Bewegung hatte der Emil Jean Jacques Rousseaus gegeben. Doch war in Frankreich selbst diese wie ein mächtiges Feuer gen Himmel lodernde Schrift Rousseaus nur Gegenstand der Debatte von Literaten und schönggeistigen Frauen in den Salons geworden. Worin lag es nun, daß sie in den deutschredenden Ländern wirkliche pädagogische Arbeit von solchem Umfang und solcher Dauer hervorrief? Lehrer waren da, die nicht nur von den neuen Ideen erfüllt, sondern zugleich von der bescheidenen Liebe zu Knabenseelen herzlich bewegt waren, Fürsten, die in ihren Territorien Menschenbildung verwirklichen wollten, daneben die schweizerische Republik mit ihrem tätigen Wesen und der Nähe der verschiedenen Stände aneinander in ihr, endlich ein Publikum, das in allen Fragen der Menschenbildung reizbar und begeisterungsfähig war. Aber das Zusammenwirken dieser Kräfte zu pädagogischer Arbeit, in welcher die neuen Formen und Methoden und der Elementarunterricht, noch heute der vollkommenste Teil des deutschen Unterrichtes, geschaffen wurde, ist damals nur durch eine Schulverfassung ermöglicht worden, welche höchst fehlerhaft und ohne Garantie für einen durchschnittlich tüchtigen Bildungsgang war, aber über und über Freiheit zu pädagogischen Versuchen und Mannigfaltigkeit in den Bildungswegen ermöglichte.

Denn noch wurde in Preußen nach dem Erlaß des Landschulreglements von 1763 durch den großen König die vorgeschriebene Prüfung von Elementarlehrern nicht nach festen Regeln und durch Behörden, die in gegenseitigem Vernehmen waren, vorgenommen. Ebenso war das Ziel der Elementarschule weder hier noch in der Schweiz geregelt. Der höhere Unterricht war noch bunter und mannigfaltiger: ein Gestrüpp, das die große Staatsschere noch nicht geschnitten und zurechtgestutzt hatte. Da gab es neben den Landesschulen die städtischen Lateinschulen, welche unten Volksschulen, in der Mitte höhere Bürgerschulen, oben Gymnasien waren. Also Einheitsschulen lange vor den heutigen Verehrern derselben. Die Klassen waren vielfach selbst-

herrlich und ordneten sich dem Kursus der Anstalt nicht unter. Die Direktoren und die Lehrer unter ihnen waren durchweg Theologen. Auch bestand für diese bis 1810 keine allgemein angeordnete Prüfung, sondern vielfach wurden zumal von den Stadtoberkeiten Seminarzeugnisse, Empfehlungen, Probelektionen, Nachweis der geistlichen Vorbildung als Ausweis angesehen. Ferner existierte vor dem Edikt von 1788 in Preußen keine auf der Schule stattfindende Prüfung der Maturität, sondern es war den Universitäten die Abweisung Unreifer überlassen. Und auch die dann vorgeschriebene Maturitätsprüfung wurde weder ausnahmslos auf den Schulen vorgenommen, noch gab es für sie allgemeine Normen über das Bildungsziel und seine Bestandteile; nur die Anwesenheit eines Kommissars des Provinzialschulkollegiums erwirkte eine gewisse Gleichförmigkeit. Kam jemand aus dem privaten Unterricht, so wurde er auf der Universität geprüft. So konnten private Institute sich mit guter Aussicht auf Schüler frei entwickeln, und auch Gang und Ziel der anderen Schulanstalten zeigte eine große Mannigfaltigkeit.

Aus diesen Lebensbedingungen der Schulen entsprangen wichtige Folgen in zweifacher Richtung. Pädagogische Arbeit und pädagogischer Enthusiasmus hatten freie Bahn. Die Gründer und Verehrer der Philanthropie, die neuen Humanisten der ästhetischen Observanz, die Anhänger Pestalozzis konnten weit wirkende Musteranstalten herstellen, und sie hatten Freiheit, die alten Schulen fortzubilden. Doch machte sich zugleich als andere Folge dieser Schulverfassung bemerklich, daß das neu Gefundene nicht durch sie zur Einordnung in das Vorhandene und zur allgemeinen Verwertung gelangte. Erst die Reform von Humboldt und Sövern hat die Schulen in festeren Zusammenhang gebracht und dabei den Ertrag der in Schulstuben vollbrachten Reformarbeit zu benutzen gesucht. Vielleicht war Humboldts genialster Verwaltungsgedanke die Errichtung der drei wissenschaftlichen Deputationen Berlin, Königsberg und Breslau, welche neben den Verwaltungsbehörden in einem bestimmt abgegrenzten Wirkungskreise tätig waren, der auf das fruchtbarste in das Ganze eingriff. Sie sollten den Fortschritt der pädagogischen Arbeit mit wissenschaftlichem Verständnis für die Verwaltungsfragen verwerten und so als beratende Körperschaften die Verwaltungsbehörde unterstützen. Als nach der neuen Konstituierung der Monarchie dem neugeschaffenen Verwaltungssystem die Schulreform angepaßt wurde, war bei der Neigung für das Bürokratische in diesem Verwaltungssystem für diese Schöpfung Humboldts kein Raum. Aber irre ich nicht, so liegt in ihr das erste Auftreten eines Gedankens, der in absehbarer Zeit verwirklicht werden muß.

Denn das ist nun doch die Aufgabe. Die Stärke der Schulverfassung, welche sich in den Verordnungen vom 13. April 1815, 31. Dezember 1825, 27. Juni 1845 herausgebildet hat, lag in der Herstellung eines einheitlichen, soliden, wohlkontrollierten Schulbetriebs. Und das ist ja die Hauptsache. Aber wir brauchen mehr.

Ich beschränke mich in diesem Aufsatz auf das Nächste, Einfachste und Erreichbare. Wir brauchen gleichsam pädagogische Versuchsstationen. In solchen mit ausnahmsweise ausgedehnter Berechtigung versehenen Anstalten muß festgestellt werden, was durch Verlegung des Lehrmittelpunktes in die Naturwissenschaften oder in die deutsche Sprache oder in die englische geleistet werden kann. Der andauernde theoretische Streit darüber, wiefern die deutsche Sprache und Literatur oder die fremden modernen Sprachen oder die Naturwissenschaften geeignet seien, den Mittelpunkt einer Unterrichtsanstalt zu bilden, hat für den, welcher die Natur der pädagogischen Probleme und die Mittel ihrer Auflösung kennt, nachgerade etwas Lächerliches. Ebenso gut könnte man hoffen, durch allgemeine Erörterungen die Frage von der Lokalisation der seelischen Leistungen im Gehirn zu entscheiden. Hier wie dort bedarf es der Experimente. Ein Schaden wird aus solchen Versuchen nicht erwachsen. Die gemeinsame Begeisterung in solchen Anstalten erweckt, auch wenn deren Grundlagen sich als unhaltbar erweisen sollten, den Schulen ein gesteigertes Bildungsstreben. Daß wir dann mehr und Gewichtigeres als solcher Versuchsstationen bedürfen, wenn unsere höheren Lehranstalten Stätten produktiver freudiger pädagogischer Arbeit werden sollen, wird aus dem Vorstehenden deutlich geworden sein. Aber darüber, was hier wirklich ausführbar und förderlich sein würde, wird nur mit Nutzen schreiben, wer mit allgemeinen philosophisch-geschichtlichen Ideen die Kenntnis unserer Verwaltung verbindet. Möchten solche Berufene recht bald das Wort ergreifen.

DICHTERISCHE EINBILDUNGSKRAFT UND WAHNSINN

(REDE, 1886)

Wenn ich an dem Stiftungstage dieser militärärztlichen Bildungsanstalten zu Ihnen reden darf, so verdanke ich das dem weisen und festen Willen, welcher hier den Zusammenhang des medizinischen Studiums mit der Philosophie festgehalten hat. Aus diesem Zusammenhang haben seit den Tagen des Galilei die Heroen der Naturerkenntnis Klarheit umfassender Begriffe und Wärme der Begeisterung empfangen, und etwas von dem Lichte, das aus solcher Betrachtung der tiefsten Gründe alles Lebens stammt, soll auch über der ärztlichen Kunst und dem, der sie ausübt, liegen. In dem 19. Jahrhundert entstand ein neues Band zwischen dem ärztlichen Beruf und dem philosophischen Denken, indem sich die Psychologie an der Hand der Physiologie zu einer Erfahrungswissenschaft entwickelte. Sie ist dem Arzte unentbehrlich, nicht nur als eine Hilfsdisziplin der Psychiatrie, sondern auch als eine Ergänzung seines auf körperliche Vorgänge eingeschränkten Studiums. Der Arzt kämpft beständig gegen die Störungen des seelischen Gleichgewichts, von der Reizbarkeit des Hypochonders bis zu der Wahnidee des Irren. Er kann seine Wirksamkeit nur als Freund des Hauses entfalten, in das er tritt, und so bedarf er der Fähigkeit, in Seelen zu lesen. Ja selbst in dem harten Wettkampf der Konkurrenz sind ihm humane Bildung und Verständnis des Menschlichen mächtige Hilfsmittel. In unseren Tagen knüpft sich ein anderes Band. Der Begriff der Medizin als einer Kunst wird von bedeutenden Ärzten wieder mehr hervorgehoben; denn die Grenzen derselben als einer angewandten Naturwissenschaft erweitern sich nur langsam; will nun diese Richtung folgerichtig sein, so muß sie auch für die Ausbildung des Denkens, sonach für Philosophie als Geistesbildung wieder eintreten.

Unsere Psychologie kommt solchem Bedürfnis entgegen. Sie ist Erfahrungswissenschaft geworden. Sie hat seit Herbart von der älteren reiferen Schwester, der Naturwissenschaft, zu lernen gesucht. Sie geht seit Weber, Fechner und Lotze den Beziehungen zwischen

körperlichen und seelischen Vorgängen nach. Und sie vermag schon heute dem Mediziner ein Bild zu bieten, das von den elementaren Vorgängen aufwärts die Erscheinungen des gesunden wie des kranken Seelenlebens bis zu den Leistungen des Genies beschreibend und in gewissen Grenzen erklärend umfaßt. Ich will das nicht abstrakt auseinandersetzen, sondern an einem Beispiel veranschaulichen. Ich wähle eine der höchsten Leistungen des Seelenlebens, deren Wurzeln doch tief in die Physis hinabreichen, deren Verwandtschaft mit Traum und Geisteskrankheit oftmals hervorgehoben worden ist: die Einbildungskraft des Dichters.

Schon die Alten haben die Verwandtschaft zwischen der Einbildungskraft des Dichters und den Träumen, Halluzinationen und Wahnideen beobachtet. Demokrit sagte, ein großer Dichter sei nicht ohne einen gewissen göttlichen Wahnsinn zu denken. Plato erklärte, die Leistungen dieser göttlichen Verrückung könnten nie von denen des bloßen Kunstverständes erreicht werden. Aristoteles behauptete nach Seneca: *nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*. Und Horaz nannte die dichterische Begeisterung eine *amabilis insania*. Das war also ein stehender Lehrsatz antiker Poetik. Nun die Modernen. Schiller spricht von dem „vorübergehenden Wahnwitz“, der sich „bei allen eigenen Schöpfern“ findet. Goethe hat im Tasso das Mißverhältnis des Genies zum Leben und die Nachbarschaft seiner Einbildungen mit denen des Wahnsinns dargestellt. Schopenhauer hat dann seine Lehre von der pathologischen Verfassung des Genies unter dem Beifall aller, die unter ihrem eigenen Genie zu leiden glaubten, aufgestellt. Ein übermächtiges Zerebralleben gibt nach ihm dem genialen Menschen eine abnorme Reizbarkeit. Die Loslösung der überragenden Intelligenz in demselben vom Dienste des Willens bewirkt seine totale Einsamkeit und tiefe Melancholie. Seine Erhabenheit über Zeit und ursächliche Relationen bringt ihn geradezu in die Nachbarschaft des Wahnsinns, da dieser eine Erkrankung des Gedächtnisses ist. In Frankreich ist diese Ansicht mit dem Prunk psychiatrischer Theorie ausstaffiert worden. Ist doch Frankreich nicht nur seit dem großen Pinel lange der Hauptsitz psychiatrischer Wissenschaft, sondern auch psychiatrischer Phantasien gewesen, die ganz wohl mit unseren naturphilosophischen verglichen werden können. Sie sind eine Romantik des Materialismus. Renaudin behauptete, mehr als ein Genie habe der Halluzination seine schönsten Inspirationen verdankt. Lélut faßte als solche Halluzination den Dämon des Sokrates, und Moreau wollte in einem dickleibigen Buche beweisen, Genie sei überhaupt ein Zustand der Exaltation, der jenseits der Gesundheitsgrenze liege. Unter diesen Paradoxien verbirgt sich ein echtes Problem. Die

Natur selber macht uns in den höchsten Leistungen der künstlerischen Einbildungskraft wie in den Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, Experimente vor, die vielleicht einen induktiven Schluß ermöglichen. Denn diese Zustände sind sonst sehr verschiedenen, aber gemeinsam ist ihnen allen die Stärke der Einbildungsvorstellungen, ihre Sinnfälligkeit und ihre freie Ausbildung über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus. So können wir hier die Entfaltung der Einbildungsvorstellungen studieren.

I.

Beginnen wir in regelrechtem, medizinischem Schlußverfahren mit den Symptomen des angeblichen pathologischen Zustandes, der dichterisches Genie heißt. Wir wollen dem Dichter gleichsam den Puls fühlen und seine Bluttemperatur messen, ob er wirklich krank sei. Das Genie zeigt überhaupt Züge, die von der Norm des Durchschnittsmenschen abweichen. Außergewöhnliche Energie und Leichtigkeit in den Geistesprozessen; daher lebhaftere Freude an ihnen; somit ist die Freiheit und Aufrichtigkeit des Bildens und Schaffens sein eigentliches Lebensbedürfnis; dieses kann es nie anderen Zwecken in einer Rechnung des Lebens opfern. So muß es mit der vulgären Praxis in Widerspruch geraten. Wenn es nun gar seinen grüblerischen Tiefsinn ausnahmsweise seinen eigenen Lebensinteressen zuwendet, dann wird es das Leichte schwer, das Flache tief empfinden, bald melancholisch, bald reizbar heftig, immer aber, was die Dutzendmenschen unpraktisch, ja phantastisch nennen. Da müssen viel häufiger als bei Menschen von nüchterner geistiger Diät Überreizungen des Nervensystems auftreten. Hierzu kommen in dem poetischen Genie weitere Organisationsbedingungen, die es abnormen Seelenzuständen noch mehr annähern. Es schafft Gestalten, die alle Erfahrung überschreiten. Der Realist unserer Tage kokettiert damit, das Wirkliche zu kopieren: er arbeitet ängstlich nach Modellen; aber stets wird das Merkmal des großen Dichters sein, daß er einen Typus hervorbringt, der alle Erfahrung überschreitet und durch welchen wir doch die gemeinen Erfahrungen besser begreifen und sie näher an unser Herz heranziehen. Daher findet sich die schöpferische Phantasie immer geheimnisvoll angezogen von den Grenzen des Menschlichen, dem Ungeheuren der großen Tat oder des Verbrechens, dem Rührenden des ganz geläuterten Herzens, das wie ein holder Schatten durch diese harte Welt hindurchschreitet. Über diese Existenz sterblicher Menschen auf unserer Erde spannt sich gleichsam ein Himmel der Phantasie aus: da ruhen oder bewegen sich unsterbliche Gestalten: Prometheus, Antigone, Don Quixote, Hamlet, Faust: und auch Sancho-

pansa, Falstaff, der eingebildete Kranke, ja Herr Pickwick sind unter ihnen. Mit diesen leben wir, wie mit wirklichen Menschen, lieben, fürchten und belachen sie, können sie niemals entbehren. Ein Symptom höchst außerordentlicher Art, diese Einbildungskraft, welche einen solchen uns alle überdauernden und überragenden unsterblichen Menschen zu schaffen vermag. Auch sind die Geistesprozesse in diesem Dichter höchst auffällig. Er erblickt seine Gestalten und Situationen sinnfällig wie Wahrnehmungen. So kann er ihnen eine Wahrhaftigkeit geben, die sie Halluzinationen annähert. Mit seinen eigenen Gebilden lebt er wie mit wirklichen Personen, und die Schmerzen derselben fühlt er als wirkliche Schmerzen. Er wandelt das eigene Ich in das seiner Helden, empfindet, denkt und redet aus ihnen. Gegenüber der philisterhaften Auffassung, die von dem biedereren dichterischen Handwerker ausgeht, zeigt die biographische Forschung in dämonischen Naturen wie Rousseau, Goethe, Byron, Alfieri, Dickens eine solche Mächtigkeit der sinnlichen Organisation, einen so elementaren, unwillkürlich und unwiderstehlich wirkenden Bautrieb der Phantasie, daß uns ihr Seelenleben ganz geheimnisvoll fremdartig erscheint und daß die Vorgänge in ihnen uns immer wieder an Traum und Wahnsinn erinnern. Denn auch der Träumende gibt in die von ihm erschaffenen Gestalten sein eigenes Innerstes, und dann fürchtet er sie und erschrickt vor ihnen wie vor Wirklichkeiten. Und in dem Geisteskranken steigert sich dieses alles zu Halluzinationen und Wahnideen, sein eigenes Ich kann untergehen, und er kann sich als eine andere Person wiederfinden. Worin ist diese Verwandtschaft begründet? Das Schlußverfahren aus den angedeuteten Symptomen kann nun beginnen: Erkenntnis der Ursachen.

2.

Ich bezeichne das, was dem Träumenden, dem Hypnotischen, dem Irren mit dem Künstler oder Dichter gemeinsam ist, als eine freie Gestaltung der Bilder und ihrer Verbindungen, uneingeschränkt von den Bedingungen der Wirklichkeit. Diese findet statt, wenn Dante oder Milton die Vision des Paradieses haben oder wenn ein Träumer im engen Gemach von Stern zu Stern fliegt oder wenn der arme, misanthropische und fast irre Jean Jaques an einem Gewebe eingebildeter Verfolgungen spinnt. In allen diesen so verschiedenen Fällen muß die freie Gestaltung der Bilder aus der Unabhängigkeit von den Bedingungen erklärt werden, die sonst Vorstellungen regulieren und in klaren richtigen Verhältnissen zur Wirklichkeit erhalten. Ich behaupte nun, diese einander verwandten Wirkungen werden in dem Träumenden, dem Irren, dem Hypnotischen

durch Ursachen ganz anderer Art hervorgebracht als in dem Künstler oder Dichter. Die höchste und schwierigste Leistung des Seelenlebens besteht darin, den erworbenen Zusammenhang desselben auf die gerade im Blickpunkt des Bewußtseins befindlichen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Zustände wirken zu lassen. Sie versagt im Traum und Wahnsinn; so fällt hier gleichsam der regulierende Apparat weg, welcher die Eindrücke, Vorstellungen und Gefühle in der Anpassung an die Wirklichkeit erhält; und nun entfalten und verknüpfen sich die Bilder in spielender Willkür. Dagegen in der Einbildungskraft des Dichters ist dieser Zusammenhang wirksam, und nur die ausnahmsweise Energie des Gefühls, der Affekte, der sinnlichen Organisation, hat eine freie Entfaltung der Bilder über die Grenzen des Wirklichen hinaus zur Folge. Das Genie ist keine pathologische Erscheinung, sondern der gesunde, der vollkommene Mensch.

Ich begründe diesen Satz. Zunächst aus der Zergliederung der Zustände, die von der Norm des wachen Lebens abweichen. Die Geisteskrankheiten, in denen eine Wahnidee sich ausbildet, haben ein gemeinsames Merkmal. Der Kranke vermag nicht, den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens für die Vorgänge an den zur Zeit bewußten Vorstellungen, Gefühlen oder Antrieben zu verwerten. Daher fällt die Regulierung seiner Vorstellungsbildung durch die festen und allen gesunden Personen gemeinsamen Maßstäbe des Wirklichen aus. Gleichviel, welche sonstige Störungen die Geisteskrankheit herbeiführt, Halluzinationen, Lähmung, Veränderung des Selbst- und Gemeingefühls: immer ist in ihr mit diesen Störungen die Minderung in der Energie des erworbenen psychischen Zusammenhangs verbunden. Von hier aus erhalten Merkmale, die sonst als charakteristisch für Geisteserkrankung gelten, ihre Begründung. Griesinger findet ein solches Merkmal darin, daß für die psychischen Vorgänge zureichende äußere Veranlassungen fehlen und so das harmonische Verhältnis zur Außenwelt aufgehoben ist. Aber es ist möglich, hinter dies charakteristische und wesentliche Merkmal der Geisteskrankheit auf das zurückzugehen, welches den Grund desselben enthält. Auch wo positive Reizerscheinungen auftreten, vermögen sie doch das harmonische Verhältnis zur Außenwelt nur dann zu stören, wenn die Regulierung vom Zusammenhang des Seelenlebens aus nicht mehr ausreichend wirksam ist. Hier liegt also die letzte uns faßbare psychologische Bedingung für das Auftreten der Erkrankung. — Und zwar umfaßt dieser Zusammenhang unsere Vorstellungen, die in unseren Gefühlen gegebenen Wertbestimmungen und die in unserem Willen entstehenden Zwecke. Er besteht nicht in den Inhalten allein, sondern auch in den Verbindungen zwischen ihnen. Diese Verbindungen werden als Verhältnisse von Vor-

stellungen, als Wertabmessung, als Ordnung der Zwecke erfahren, erlebt und dann dem Zusammenhang des Seelenlebens eingeordnet. Eine Struktur gliedert in jedem von uns dies Ganze: von der Außenwelt her ruft das Spiel der Reize Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellungen hervor; nun wird in dem Mannigfachen der Gefühle der Wert dieser Veränderungen für das Eigenleben erfahren; und die von den Gefühlen erregten Antriebe und Willensakte wirken dann wieder nach außen zurück. Diese beständige Wechselwirkung zwischen unserem Eigenleben und dem Milieu, in dem es atmet, leidet und handelt: das ist unser Leben. — Dieser Zusammenhang des Seelenlebens wirkt nun auf die im Blickpunkte des Bewußtseins befindlichen Vorstellungen oder Zustände. Er wird besessen und wirkt und ist doch nicht bewußt. Seine Bestandteile sind nicht klar vorgestellt, nicht deutlich getrennt; ihre Verbindungen sind nicht unterscheidbar herausgehoben; und doch sind die im Bewußtsein befindlichen Vorstellungen und Zustände zu diesem Zusammenhang orientiert, an ihm begrenzt, bestimmt und begründet. Dunkel, wie wir ihn besitzen, reguliert und beherrscht er Affekte und Eindrücke. Genie ist der Blick für das Wesenhafte, der aus der Vollkommenheit und der Energie dieses Zusammenhangs entspringt. Verglichen mit dieser höchsten und schwierigsten Leistung des Seelenlebens erfordert das logische Schließen eine viel geringere Energie des Bewußtseins oder auch der Gehirnfunktion. Denn es ist nur die Herstellung einer äußerlichen Vergleichung oder Beziehung zwischen wenigen Begriffen, die sich dazu im Blickpunkte des Bewußtseins befinden. So wirkt dieser erworbene Zusammenhang in einer sehr feinen und doch kraftvollen Weise regulierend. Er erhält das feste Verhältnis zu der ganzen erarbeiteten Einsicht in die Wirklichkeit. Mindert sich seine Energie, dann verliert der Geist die Kontrolle gegenüber willkürlichen Auslegungen des auf ihm lastenden Gefühlsdrucks, gegenüber auftretenden Halluzinationen. Die Schlußvorgänge bleiben erhalten, aber verlieren ihr fein und sicher verkettetes Material. — Ich stelle das physiologische Gegenbild neben diese psychologische Darlegung. In der Großhirnrinde sind die Bedingungen für die Reproduktion von Vorstellungen und ihren Verbindungen angesammelt, aufgespeichert. Sie ist gegenüber den einzelnen Reizungen, welche die subkortikalen Zentren in die Hemisphären werfen, gleichsam ein großer Ordnungs-, Hemmungs- und Regulierungsapparat. Versagt die normale Leistung dieses Apparates infolge von Schwäche oder krankhafter Erregung, dann wird das Spiel der Reize frei, dann werden die Bewegungen der Vorstellungen unregelmäßig. Solche Reizungserscheinungen, die von den subkortikalen Zentren aus in die Hemisphären geworfen werden, sind die Hallu-

zinationen. Sie können an sich von dem Bewußtsein ihres subjektiven Charakters begleitet sein, und sind es öfters. Aber wenn jener große Regulierungsapparat versagt, dann erhalten sie den Charakter der Wirklichkeit und werden die Unterlage von Wahnideen. Dann haben die pathologischen Veränderungen des Gemeingefühls kein Maß mehr an den erworbenen Wertbestimmungen. Einseitige, von der anormalen Gemütslage getragene oder zugleich von Halluzinationen gestützte Deutungen und Schlüsse werden nun nicht mehr von dem an der Wirklichkeit entwickelten und mit ihr harmonischen Zusammenhang des Seelenlebens reguliert. Man sieht, weder das logische Denken noch die gedächtnismäßige Reproduktion der Vorstellungen vermögen hier zu helfen. Sie können erhalten bleiben, denn sie sind bei einer geringeren Energie der Gehirnleistung noch möglich. Aber sie nützen nichts mehr. Die Wahnidee entsteht.

Der Traum ist dem Wahnsinn verwandt. An diesem Punkte erkennen wir nunmehr den nächsten Grund dieser Verwandtschaft. Mit dem Eintritt und während der Dauer des Schlafs findet eine Veränderung der Blutbewegung im Gehirn statt. Die Leistung der Großhirnrinde wird modifiziert. Unter solchen Bedingungen sehen wir nun auch hier den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens in seiner Energie gehemmt. Je tiefer der Schlaf ist, desto weniger regelt dieser Zusammenhang das Spiel der einzelnen Reize, Assoziationen und Denkvorgänge. Zugleich sind die Pforten der Sinne geschlossen. Nur vereinzelte unbestimmte Eindrücke schleichen sich ein. Nun entsteht das Traumbild. Es entstehen die stoffarmen Schlüsse des Traumes, welche diese Bilder miteinander verknüpfen. So ist auch hier die herabgesetzte Leistung des erworbenen psychischen Zusammenhangs eine augenscheinliche Bedingung für die freie Entfaltung der Bilder. Dieselbe Bedingung besteht für das Eintreten der Bilder im hypnotischen Zustande oder in der Narkose.

In völligem Gegensatz gegen diese Zustände zeigt uns die geniale Einbildungskraft eine freie Entfaltung der Bilder und ihrer Verbindungen, welche bei großer Energie des seelischen Zusammenhangs aus einer ganz ungewöhnlichen Stärke der Eindrücke, Gefühle und Phantasievorstellungen entspringt. — Alle Gebilde des Seelenlebens setzen sich aus Wahrnehmungen zusammen. Auch Dante und Milton hatten für die Schilderung der höllischen Flammen nur das Feuer zur Verfügung, das in jeder Küche brennt. Und will man sich mit Vischer vorstellen, wie unseren Vorfahren auf den Pfahlbauten zumute war, so muß die Phantasie auf unseren Schnupfen und unsere Rheumatismen greifen. Den Dichter unterscheidet zunächst der Reichtum farbensatter Bilder. Sie haften in seinem Gedächtnis. Alle Dich-

ter, die ich sah, waren große Erzähler. Diese Bilder sind von der erregenden Kraft der Gefühle und Affekte erfüllt. Sie leben sich auf Grund eines selbständigen Interesses an ihnen aus. Denn dem gewöhnlichen Menschen sind seine Wahrnehmungen Zeichen für etwas, das in der Rechnung seiner Absichten eine bestimmte Stelle einnimmt; dagegen das künstlerische Genie gleicht einem Reisenden, der sich den Bildern eines fremden Landes hingibt, ohne Absichten, ohne Berechnung, in völliger Freiheit. Ein dunkler Drang treibt es, den ganzen Reichtum des Lebens mit allen Organen zu erfassen. Welche Erfahrungen sammelte Shakespeare, als Sohn eines Landbesitzers aufwachsend, dann Advokatenlehrling, darauf, fast noch ein Knabe, hinter sich die Erfahrungen von Liebe und Ehe, in das Meer des Londoner Lebens geworfen, darin zu schwimmen, von da ab in höchst zusammengesetzten Lebensverhältnissen, in dem Zeitalter der Elisabeth, in dem die heroischen Leidenschaften nackt gingen und die blutigsten Staatsaktionen vor aller Augen stattfanden. Was durchlebte Cervantes, als Sekretär eines päpstlichen Legaten, als Soldat in so viel Feldzügen, in den Ketten des Sklaven, im Handwerk des Schriftstellers. Wie unzählige Bilder sammelte Dickens, nacheinander Lehrjunge, Advokatenschreiber, Reporter im Parlament und auf allen Straßen Englands, in Europa wie in Amerika zu Hause, und überall, in Schulen, Gefängnissen, Irrenhäusern wie in Palästen und Theatern den Menschen studierend. Die großen erfindenden Dichter waren nicht müßige Zuschauer des Lebens, sondern sie haben mitgespielt in allen Komödien und Tragödien desselben. — Wir gehen weiter. Die aus diesen Erfahrungen stammenden Erinnerungsbilder und Einbildungsvorstellungen haben in der sinnlichen Organisation des großen Poeten einen ungewöhnlichen Charakter. Fechner zuerst untersuchte die Verschiedenheit der Bilder nach der Klarheit der Zeichnung, der Stärke der Empfindungen, der Energie der Projektion in das Sinnesfeld. Von den fast farblosen, formunbestimmten Schattenbildern in abstrakten Köpfen geht eine Reihe von Stufen aufwärts zu den bestimmt gezeichneten, energisch gefärbten, in den Sinnesraum projizierten Gestalten: auf dem Gipfel steht der Künstler, der Dichter. Seine Gestalten bewegen sich vor ihm, und er vernimmt ihre Stimme. Ihre Schmerzen und ihre Schicksale sind ihm Wirklichkeiten. Als Dickens dem Ende seiner Erzählung Silvesterglocken sich näherte, schrieb er: „Seit ich das ausdachte, was geschehen muß, habe ich so viel Kummer und Gemütsbewegung ausgestanden, als wäre die Sache etwas Wirkliches. Ich mußte mich einschließen, als ich fertig war, denn mein Gesicht war zum Doppelten seiner Größe angeschwollen und gewaltig lächerlich.“ Balzac sah von Kindesbeinen ab Erinnerungsbilder so deut-

lich und farbig wie Wahrnehmungen, und er vergleicht sein sonderbares Vermögen, „wie der Derwisch in Tausendundeine Nacht Seele und Körper anderer Personen anzunehmen“, mit einem wachen Traum oder zweiten Gesicht. Flaubert erzählt: „Die Gestalten meiner Einbildungskraft affizieren mich, verfolgen mich, oder vielmehr ich bin es, der in ihnen lebt. Als ich beschrieb, wie Emma Bovary vergiftet wird, hatte ich einen so deutlichen Arsenikgeschmack auf der Zunge, war ich selbst so richtig vergiftet, daß ich hintereinander davon zwei Indigestionen akquirierte, zwei reelle Indigestionen; denn ich habe mein ganzes Diner wieder von mir gebrochen.“ Und Goethe äußerte an Schiller, er erschrecke vor dem bloßen Unternehmen, eine wahre Tragödie zu schreiben, und sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den Versuch zerstören könne. — Wir fahren wieder fort. Diese Bilder entfalten sich nun aber in dem Dichter frei von dem Zwang des Wirklichen, nach dem Gesetz, eine möglichst vollständige und dauernde Befriedigung der Gefühle zu gewähren. Im wirklichen Leben wechseln unruhig Begehren und Genuß; das Glück ist nur ein flüchtiger Silberblick desselben; dagegen atmen die großen Kunstwerke eine Ruhe, die sie der Zeit entnimmt, weil sie immer neu den zurückkehrenden Betrachter mit totaler Befriedigung erfüllen. Dies ist das einzige wesentliche Merkmal der Schönheit. Und zwar ruft der Poet absichtlich die Entfaltung der Bilder in dieser Richtung hervor. Er trennt von der Wirklichkeit dies Reich des schönen Scheins. So bildet sich eine Traumsphäre der Dichtung, innerhalb deren im Augenblick der Begeisterung die Bilder volle Realität haben. Die Art von Illusion, die hier stattfindet, ist der vergleichbar, die wir am spielenden Kinde gewahren. Die Kunst ist ein Spiel. Der Dichter und das spielende Kind glauben beide, das Kind an das Leben seiner Puppen und Tiere, der Poet an die Wirklichkeit seiner Gestalten. Und glauben beide doch nicht. — So ist der Künstler, der Dichter in der außerordentlichen Macht der sinnlichen Organisation, aber dann auch in der Trennung des aus ihr entspringenden schönen Scheins von der unbezwinglichen Wirklichkeit der gesunde und vollkommene Mensch.

• 3 •

Wir haben die große Verschiedenheit der Bedingungen erkannt, unter denen die freie Entfaltung der Bilder über das Wirkliche hinaus stattfindet. Aber überall vollzieht sich diese Entfaltung nach denselben Gesetzen. So treten wir vor die Frage: Welche sind diese Gesetze? Von neuem wenden wir uns an den Traum, die Geisteskrankheit, den Vorgang im Genie. Die Beziehung der physiologischen Vorgänge zu dieser Entfaltung der Bilder entzieht sich uns noch. Aber

psychologisch angesehen, hat in diesen Zuständen die Natur Versuche für uns angestellt. Sie hat hier auf verschiedene Art die regulierende Macht der erworbenen Vorstellungen vermindert. So läßt sie hier Lebensgesetze erkennen, die sonst leicht unbemerkt blieben.

In der herrschenden Psychologie werden Vorstellungen als feste Tatsachen behandelt, und Gesetze werden aufgestellt, nach denen sie einander reproduzieren und verdrängen. Diese Gesetze sind eine Abstraktion, obwohl eine nützliche. In dem realen Seelenleben ist das Schicksal eines Bildes, d. h. einer unzerlegten Einzelsvorstellung, von den Gefühlen und der Verteilung der Aufmerksamkeit abhängig. Das Bild erhält so eine triebartige Energie. Es ist Leben, Vorgang. Es entsteht, entfaltet sich und erlöscht wieder. Dasselbe Bild kehrt so wenig wieder, als ein abgefallenes Blatt im neuen Frühling. Diese Lebendigkeit der Bilder erweist sich nun an einigen höchst merkwürdigen Vorgängen. Bilder verändern sich, indem Bestandteile ausfallen oder ausgeschaltet werden. Wenn der Physiker im Traume fliegt, sind die Erfahrungen der Schwere für ihn verloren. Wenn der Maler aus dem Modell die Madonna bildet, werden widerstrebende Züge ausgeschaltet. Bilder verändern sich, indem sie sich dehnen oder zusammenschrumpfen, indem die Intensität der Empfindungen, aus denen sie zusammengesetzt sind, sich verstärkt oder vermindert. Dem Träumer wird der Schall des entfallenen Buches zum Schuß, das Schnarchen neben ihm zur tosenden Brandung, er fühlt die Wärmflasche unter seinen Fußsohlen und glaubt auf der Spitze des Ätna zu wandern. Oder die Zahl der Bilder wächst ihm. Eben sah er einen Fremden neben sich liegen, wie er wieder hinblickt, liegen da zwei, mehrere fremde Personen. Oder die Bilder dehnen sich. Das dem Hypnotisierten vorgehaltene Zündholz wird ihm zur Feuersbrunst, und diese verbreitet sich über sein ganzes Gesichtsfeld. So wächst auch das, was auf dem Hypochondrischen oder Gestörten lastet, weit über die Tatsachen hinaus. Bilder und ihre Verbindungen ändern sich, indem in ihren innersten Kern neue Bestandteile und Verbindungen eintreten und so diesen ergänzen. Assoziationen leiten vielfach solche Veränderungen ein. So wird der Stil des bildenden Künstlers durch Gewöhnungen der Phantasie beeinflusst, die schon sein Sehen leiten. Er zieht die Körper ins Schlanke. Er gewahrt sie unter den Bedingungen eines bestimmten Materials. Ich hebe aber besonders einen Vorgang hervor, der für die Poesie entscheidend ist. In unserem psychophysischen Wesen ist uns die Beziehung eines Innen und Außen gegeben, und diese übertragen wir überall hin. Wir deuten oder versinnlichen unsere Zustände durch äußere Bilder, und wir beleben oder

vergeistigen Außenbilder durch innere Zustände. Hier ist eine mächtige Wurzel von Mythos, von Metaphysik, vor allem aber von Poesie. Die kernhafte Idealität des Kunstwerks liegt in dieser Symbolisierung eines ergreifenden inneren Zustandes durch Außenbilder, in dieser Belebung äußerer Wirklichkeit durch einen hineingesehenen inneren Zustand. — Diese Veränderungen im Kern der Bilder vollziehen sich im Zeitverlauf. Denn die Aufmerksamkeit als ein begrenztes Quantum von Kraft vermag nur in diesem die Bilder zu gestalten. So entfalten sich die Bilder.

Aus diesen Vorgängen können nun die Selbstzeugnisse der Dichter über das Wirken der Einbildungskraft in ihnen verstanden werden. Der einfachste Fall, gleichsam das Urphänomen der Einbildungskraft, liegt in der Entfaltung der Bilder vor, welche Goethe an sich beobachtete. „Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in die Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, wohl auch grünen Blättern. Es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorsprossende Schöpfung zu fixieren.“ Goethe fügt hinzu: „Man sieht deutlicher, was es heißen wolle, daß Dichter und alle eigentlichen Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich die innere produktive Kraft jene in der Erinnerung zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten.“ In den Wahlverwandtschaften, diesem echten Roman des 19. Jahrhunderts, in dem sich überall die physiologische Bedingtheit der höchsten Gemütsvorgänge ausspricht, läßt Goethe seine Ottilie zwischen Schlaf und Wachen den abwesenden Geliebten in wechselnden Situationen innerhalb eines erleuchteten Raumes gewahren. — Nun mag der russische Poet Gontscharof den Phantasievorgang schildern, in welchem eine Dichtung entsteht. Dieser zeigt sich dem Urphänomen der Phantasie verwandt, wie es Goethe in sich fand und dessen Analogon wir Phantasiearme in den Schlumberbildern erleben. „Immer schwebt mir eine bestimmte Gestalt und dabei ein Hauptmotiv vor: an seiner Hand schreite ich vorwärts. Ich arbeite dann so rasch, daß die Feder kaum folgen kann, bis ich an eine Mauer stoße. Unterdes arbeitet mein Kopf weiter, die Personen lassen mir keine Ruhe, erscheinen in verschiedenen Szenen, ich glaube Bruchstücke ihrer Gespräche zu hören, und schon oft ist es mir vorgekommen, als seien das nicht meine Gedanken, sondern als schwebe dies alles um mich her, und ich brauche nur hinzusehen.“ Zu diesem Selbstzeugnis Gontscharofs

fügen Sie nun die anderen, in denen die mächtige Einwirkung der Gefühle und Affekte auf die Verwandlung der Bilder beschrieben wird. Schiller bemerkt, wie die „Werke der Begeisterung“ oft durch einen „unbestimmten Drang nach Ergießung strebender Gefühle“ erzeugt werden. Alfieri berichtet, wie seine meisten Tragödien während oder nach dem Anhören großer Musik konzipiert wurden. Kleist fand in den Gesetzen der Musik den Schlüssel für das Verständnis der Poesie.

Diese Zeugnisse nehmen Sie also mit den vorigen zusammen; nun wird das folgende Bekenntnis Otto Ludwigs, des Dichters des *Erbförsters*, nicht mehr zu verwundersam erscheinen. „Mein Verfahren ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere, in irgendeiner Stellung oder Gebärde, für sich oder gegeneinander. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung. Von der erst gesehenen Situation aus schießen bald nach vorwärts bald nach dem Ende zu immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück habe. Dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält.“

So walten in den Werken der dichterischen Einbildungskraft psychologische Gesetze. Wie diese Werke aus dem Gefühl gestaltet sind, erregen sie es wieder. Daher ist jede wahre Dichtung eine mächtige Lebendigkeit, aber für den Verstand unfassbar, Goethe sagt: inkalkulabel. Sie stellt nicht eine Idee dar, wie schulmeisterliche Poetik annimmt. Doch entsteht sie nach Gesetzen. Und aus dieser Gesetzmäßigkeit, mit welcher die Einbildungskraft in dem Dichter wirkt, folgt, daß sie das Typische, das Idealische hervorbringt. Wir finden schon in Traum und Wahnsinn mit merkwürdiger Regelmäßigkeit an Sensationen und innere Zustände stets bestimmte Bilder gebunden, welche jene Zustände deuten, erklären und darstellen. Eine Art von armen verkümmerten Symbolen. Man könnte den Kreis dieser typischen Bilder beschreiben. Reich und doch gesetzmäßig entfalten sich aber in der Menschheit die großen festen Symbole des Mythos, der Metaphysik, der Poesie. Und wenn das Leben dieser Erde erstarrte und irgendwo entstände neue Menschheit aus denselben Keimen: es würde wieder dieselbe beschränkte Zahl von Motiven, Situationen und Typen entstehen; das Wesenhafte von Faust, Richard, Hamlet, Don Quixote müßte sich wiederholen; von neuem sähe man den bescheidenen Jüngling, Wilhelm Meister oder Copperfield — er hat noch viele andere Namen — sich aus einfachen Anfängen durch widrige

Verhältnisse zur Freiheit des Lebens emporarbeiten: denn das ist doch unsere moderne Ilias und Odyssee. Das alles müßte wiederkehren. Denn dieselben Gesetze beherrschen überall die Einbildungskraft und die Natur der Menschen. Glücklich wer in ihrem Studium leben darf.

Die Stifter dieser militärärztlichen Bildungsanstalten haben gewollt, daß der humane Geist, der aus solcher allseitigen Betrachtung der Menschennatur fließt, auch in den heranwachsenden Ärzten gepflegt werde. So haben sie in ihrem Lehrplan auch der Philosophie einen bescheidenen Platz eingeräumt. Möge solche vornehme Gesinnung immer in diesen Räumen herrschen. Möge Gott Se. Majestät unseren Kaiser erhalten und schützen, in welchem wir ein Vorbild aller vornehmen, humanen und hohen Gesinnung verehren.

DIE EINBILDUNGSKRAFT DES DICHTERS

BAUSTEINE FÜR EINE POETIK

(1887)

Die von Aristoteles geschaffene Poetik war in allen Zeitaltern bewußten kunstmäßigen Dichtens bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das Werkzeug der Poeten bei ihrer Arbeit und das gefürchtete Richtmaß der Kritiker bis auf Boileau, Gottsched und Lessing. Sie war das wirksamste Hilfsmittel der Philologie für Auslegung, Kritik und Wertbestimmung griechischer Dichtung. Sie war zugleich neben Grammatik, Rhetorik und Logik ein Bestandteil des höheren Bildungswesens. Dann hat die aus dem deutschen Geiste geborene Ästhetik in der großen Zeit unserer Dichtung Goethe und Schiller bei ihrem Schaffen geleitet, Humboldt, Körner und die Schlegel in ihrem Verständnis gesteigert sowie in ihrem Urteil gefestigt. Sie hat durch diese beiden Fürsten der deutschen Poesie das ganze Reich derselben beherrscht, unter Mitwirkung von Humboldt, Moritz, Körner, Schelling, den Schlegel, endlich Hegel, als den unter ihnen wirkenden Ministern der schönen Künste. Sie hat die Philologie umgestaltet; denn sie hat die rationale Hermeneutik, wie sie im Streit zwischen dem tridentinischen Katholizismus und den Protestanten geschaffen und von Ernesti durchgeführt worden war, ergänzt durch jene ästhetisch begründete hermeneutische Kunst, deren Regeln Schleiermacher nach dem Vorgange Friedrich Schlegels aus dem Prinzip der Form eines schriftstellerischen Werkes abgeleitet hat. Sie hat eine Wertabmessung und Kritik, welche den Verstand, die Regel sowie die grammatische, metrische und rhetorische Technik zugrunde legte, ergänzt durch jene ästhetische Kritik, welche von der Zergliederung der Form ausging und deren bedeutende Ergebnisse bei Wolf, Lachmann und ihren Nachfolgern vorliegen. Ja diese deutsche Ästhetik hat in Frankreich und England den Fall der alten Formen beschleunigt und die ersten ihrer selbst noch ungewissen Bildungen eines neuen poetischen Zeitalters beeinflußt.

Heute herrscht Anarchie auf dem weiten Gebiete der Dichtung in allen Ländern. Die von Aristoteles geschaffene Poetik ist tot. Ihre

Formen und ihre Regeln waren schon gegenüber den schönen, poetischen Ungeheuern eines Fielding und Sterne, eines Rousseau und Diderot kraftlose Schatten von etwas Unwirklichem geworden, Schablonen, von einer vergangenen Kunstweise abgezogen. Unsere [deutsche] Ästhetik lebt wohl hier und da noch auf einem Katheder, aber nicht mehr in dem Bewußtsein der leitenden Künstler oder Kritiker, und da allein wäre doch ihr Leben. Als in der französischen bildenden Kunst David seine Geltung verlor und Delaroche sowie Gallait emporkamen, als in der deutschen die Kartonmalerei des Kornelius in den Schatten der Museen verschwand und den wirklichen Menschen von Schadow und Menzel Platz machte, da war das einst von Goethe, Meyer und den anderen Weimarer Kunstfreunden vereinbarte Gesetzbuch der idealen Schönheit in den bildenden Künsten außer Kraft gesetzt. Als seit der französischen Revolution immer stärker die ungeheuren Wirklichkeiten London und Paris, in deren Seele eine neue Art von Poesie zirkuliert, die Augen der Dichter wie des Publikums auf sich zogen, als Dickens und Balzac das Epos des in diesen Städten kreisenden modernen Lebens zu schreiben begannen, da war es auch vorbei mit den Grundsätzen der Poetik, wie sie einst in dem idyllischen Weimar zwischen Schiller, Goethe und Humboldt beraten worden waren. Aus allen Zeiten und Völkern dringt eine bunte Formenmenge auf uns ein und scheint jede Abgrenzung von Dichtungsarten und jede Regel aufzulösen. Zumal aus dem Osten überflutet uns elementare, formlose Dichtung, Musik und Malerei, halb barbarisch, aber von der herzensrohen Energie solcher Völker, die noch die Kämpfe des Geistes in Romanen und zwanzig Fuß breiten Gemälden auskämpfen. — In dieser Anarchie ist der Künstler von der Regel verlassen, der Kritiker zurückgeworfen auf sein persönliches Gefühl als den allein zurückbleibenden Maßstab der Wertbestimmung. Das Publikum herrscht. Die Massen, die in kolossalen Ausstellungsgebäuden, in Theatern aller Größen und Arten, wie in Leihbibliotheken sich drängen, machen und vernichten den Namen der Künstler.

Diese Anarchie des Geschmacks bezeichnet stets Zeiten, in denen eine neue Art, die Wirklichkeit zu fühlen, die bestehenden Formen und Regeln zerbrochen hat und nun neue Formen der Kunst sich ausbilden wollen; sie darf aber niemals andauern, und es ist eine der lebendigen Aufgaben der heutigen Philosophie, Kunst- und Literaturgeschichte, das gesunde Verhältnis zwischen dem ästhetischen Denken und der Kunst wiederherzustellen.

Das Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit und nach packenden Wirkungen aller Art treibt heute den Künstler auf einem Wege voran, dessen Ziel ihm noch unbekannt ist. Diesem Streben opfert er die saubere

Abgrenzung der Formen und die reinliche Erhebung des Idealschönen über die gemeine Wirklichkeit. Hierbei fühlt er sich im Einklang mit einer veränderten Gesellschaft. Der Kampf um Existenz und Wirkung in dieser ist rücksichtsloser geworden und verlangt die Ausbeutung der stärksten Effekte. Die Massen haben Stimme und Geltung erlangt und strömen mit großer Leichtigkeit an Zentralpunkten zusammen, an welchen sie nun die Befriedigung ihres Verlangens nach packenden Wirkungen, nach Erschütterungen des Herzens fordern. Der wissenschaftliche Untersuchungsgeist tritt jedem Objekt gegenüber in Tätigkeit, dringt in jede Art von geistiger Operation ein und bewirkt ein Bedürfnis, durch jede Art von Hülle hindurch die Wirklichkeit wahrhaftig zu erblicken. Naturen, die mit dem zählen, was sie sind, waren unser Ideal im vorigen Jahrhundert; eine repräsentative, die zuständige Schönheit veredelnde Kunst mußte hiervon der Ausdruck sein; jetzt liegt unser Ideal nicht in der Form, sondern in der Kraft, welche in Formen und Bewegungen zu uns redet. So wird heute die Kunst demokratisch, wie alles um uns, und der Durst nach Realität, nach wissenschaftlich fester Wahrheit erfüllt auch sie. Der Künstler und der Dichter fühlen heute, daß eine wahre und große Kunst der Gegenwart einen Inhalt und ein Geheimnis dieser Zeit auszusprechen hätte, so gewaltig als das, welches aus den Madonnen oder den Teppichfiguren Raphaels auf uns blickt, aus den Iphigenien zu uns redet, und er empfindet leidenschaftlich, um so leidenschaftlicher, je dunkler ihm das Ziel seiner Kunst vorschwebt, seinen Widerspruch gegen jene Ästhetik mit rückwärts gewandtem Antlitz, die aus den Werken jener Vergangenheit oder aus abstrakten Gedanken einen Begriff der idealschönen Formen ableitet und an diesem die produktive Arbeit des ringenden Künstlers mißt.

Unter denselben Einflüssen ist die Poesie ganz umgestaltet, aber auch herabgezogen worden. Große Genies der erzählenden Dichtung wie Dickens und Balzac haben sich dem Bedürfnis eines lesehungrigen Publikums nur allzusehr angepaßt. Die Tragödie krankt am Mangel eines Publikums, in welchem die ästhetische Reflexion das Bewußtsein von der höchsten Aufgabe der Poesie wach erhalten hätte. Die Sittenkomödie hat unter denselben Umständen die Feinheit in der Führung der Handlung und den Adel des Abschlusses verloren; jenes Moment des Tragischen, das der großen Komödie des Molière beige-mischt war und ihr die Tiefe gab, wird nach dem Geschmack der Masse durch eine flache Sentimentalität ersetzt. In der deutschen bildenden Kunst ist mit dem Widerstreit gegen die unproduktiv gewordene Ästhetik — denn unproduktiv ist nur die Ästhetik, welche am Ideal eines Zeitalters nicht mehr mitarbeitet — eine Misologie entstanden, Haß

der Künstler gegen das Denken über die Kunst, ja teilweise gegen jede Art von höherer geistiger Bildung, und die Folgen dieses Hasses liegen heute den Künstlern selber so gut als dem Publikum vor Augen.

Sollen die mächtigen Triebe nicht verkümmern, welche nach Wahrhaftigkeit, Erfassung von Kraft hinter aller Form und daraus stammender Energie der Wirkung in unserer Kunst hindrängen, dann muß das natürliche Verhältnis zwischen der Kunst, dem ästhetischen Raisonement und einem debattierenden Publikum wieder hergestellt werden. Die ästhetische Erörterung steigert die Stellung der Kunst in der Gesellschaft, und sie belebt den arbeitenden Künstler. In einem solchen lebendigen Milieu arbeiteten die Künstler der griechischen Zeit und der Renaissance, Corneille, Racine und Molière, Schiller und Goethe. In der Zeit ihrer höchsten künstlerischen Anstrengungen finden wir Schiller und Goethe ganz umgeben von einer solchen sie tragenden ästhetischen Lebendigkeit der Nation, von Kritik, ästhetischem Urteil und lebhafter Debatte. Die ganze Geschichte der Kunst und der Dichtung zeigt, wie das nachdenkliche Erfassen von Funktionen und Gesetzen der Kunst die Bedeutung und die idealen Ziele derselben im Bewußtsein erhält, während die niederen Instinkte der menschlichen Natur sie beständig herabziehen möchten. Insbesondere die deutsche Ästhetik hat den Glauben, daß die Kunst eine unsterbliche Angelegenheit der Menschheit ist, tiefsinnig begründet. Nur indem das Dauernde in dieser Ästhetik, insbesondere die Einsicht in die Funktion der Kunst für das Leben der Gesellschaft, tiefer begründet wird, kann auch der Künstler, der Dichter die hohe Stellung in der Schätzung der Gesellschaft behaupten, die er in den hundert Jahren von dem verkommenen armen Günther bis zur Bestattung Goethes in einer Fürstengruft errungen hat. Ästhetisches Nachdenken über Ziel und Technik der einzelnen Kunstübung hat in jeder Blütezeit der bildenden Kunst oder der Dichtung die Ausbildung eines festen Stils und einer zusammenhängenden Tradition in der Kunst wesentlich unterstützt. So sehen wir aus den Resten von Poetik und Rhetorik der Griechen, wie sich dort der feste Stil der Dichter und Redner überall Hand in Hand mit Regelpflicht ausgebildet hat. Wir bemerken, wie die lange Blüte des französischen Theaters durch das an der kartesianischen Philosophie genährte ästhetische Raisonement gefördert wurde. Und Lessing, Schiller und Goethe bereiteten ihre Dichtungen durch tiefes ästhetisches und technisches Nachdenken vor; Wallenstein, Hermann, Meister, Faust wurden unter der lebendigen Beteiligung dieses Nachdenkens ausgebildet; ebendasselbe Raisonement sicherte dann diesen Werken Verständnis und Aufnahme im Publikum. Kurz, die Kunst bedarf durchgängig einer Schulung der Künstler und einer Erziehung des Publi-

kums durch die ästhetische Besinnung, soll ihr höherer Charakter den gemeinen Instinkten der Masse gegenüber ausgebildet, gewürdigt und verteidigt werden. Ist nicht der große Stil unserer Dichtung nur aufrecht erhalten worden durch die königliche Gewalt unserer beiden Dichter, die in Weimar residierten? Vermittels einer von Weimar aus geleiteten umfassenden ästhetischen Beeinflussung, unterstützt von verfügbaren Zeitschriften, nicht ohne den Terrorismus der Xenien haben sie Kotzebue, Iffland, Nicolai niedergehalten und das liebe deutsche Publikum in seinem Glauben an Hermann und Dorothea und die Braut von Messina gehoben und bestärkt. Dieser Glaube ist demselben nicht natürlich gewesen.

Die Aufgabe der Poetik, welche sich aus dieser ihrer lebendigen Beziehung zur Kunstübung selber ergibt, ist: kann sie allgemeingültige Gesetze gewinnen, welche als Regeln des Schaffens und als Normen der Kritik brauchbar sind? Und wie verhält sich die Technik einer gegebenen Zeit und Nation zu diesen allgemeinen Regeln? Wie überwinden wir doch die überall auf den Geisteswissenschaften lastende Schwierigkeit, allgemeingültige Sätze abzuleiten aus den inneren Erfahrungen, die so persönlich beschränkt, so unbestimmt, so zusammengesetzt und doch unzerlegbar sind? Die alte Aufgabe der Poetik tritt hier wieder auf, und es fragt sich, ob sie nun durch die Hilfsmittel, welche uns die Erweiterung des wissenschaftlichen Gesichtskreises zur Verfügung stellt, gelöst werden könne. Und zwar gestatten die empirischen und technischen Gesichtspunkte der Gegenwart, daß wir von der Poetik und den nebengeordneten ästhetischen Einzelwissenschaften zu einer allgemeinen Ästhetik aufsteigen.

Auch unter einem zweiten Gesichtspunkte ist eine Poetik ein unabweisbares Bedürfnis der Gegenwart geworden. Die unübersehbare Masse dichterischer Werke aller Völker muß für die Zwecke des lebendigen Genusses, der historischen Kausalerkenntnis und der pädagogischen Praxis geordnet, dem Werte nach taxiert und für das Studium des Menschen sowie der Geschichte ausgenutzt werden. Diese Aufgabe kann nur gelöst werden, wenn neben die Geschichte der schönen Literatur eine generelle Wissenschaft der Elemente und Gesetze tritt, auf deren Grundlage sich Dichtungen aufbauen. „Das Material ist für beide dasselbe, und kein Fehler der Methode greift tiefer als der Verzicht auf die Breite der historischen, unter ihnen der biographischen Tatsachen für den Aufbau der generellen Wissenschaft menschlicher Natur und ihrer Leistungen, die nun einmal nur inmitten der Gesellschaft für uns da sind und studiert werden können. Es ist dasselbe Verhältnis, welches zwischen der generellen Wissenschaft und der Analyse der geschichtlichen Erscheinungen in bezug auf alle anderen großen

Lebensäußerungen der Gesellschaft stattfindet.“ Der Ausgangspunkt einer solchen Theorie muß in der Analysis des schaffenden Vermögens liegen, dessen Vorgänge die Dichtung bedingen. „Die Phantasie des Dichters in ihrer Stellung zur Welt der Erfahrungen bildet den notwendigen Ausgangspunkt für jede Theorie, welche die mannigfaltige Welt der Dichtungen in der Aufeinanderfolge ihrer Erscheinungen wirklich erklären will. Die Poetik in diesem Sinne ist die wahre Einleitung in die Geschichte der schönen Literatur, wie die Wissenschaftslehre in die Geschichte der geistigen Bewegungen.“¹ Künstler und Publikum bedürfen einer solchen Wertbestimmung der Dichtungen aus einem möglichst sicheren Maßstab. Wir sind in ein geschichtliches Zeitalter eingetreten. Die ganze Vergangenheit umgibt uns auch auf dem Felde der Dichtung. Der Dichter muß sich mit ihr auseinandersetzen, und nur die geschichtliche Ansicht, durchgeführt in einer Poetik, kann ihn freimachen. Die Philologie ferner, welche den Zusammenhang der Dichtungen eines Volkes untereinander und mit der Lebendigkeit des Nationalgeistes zuerst zum Verständnis gebracht hat, findet sich dabei stets einer historisch begrenzten poetischen Technik gegenüber, und das Problem des Verhältnisses derselben zu den allgemeinen Gesetzen der Dichtung führt sie notwendig zu den Prinzipien der Poetik.

So gelangen wir zur selben Grundfrage, nur in historischer Wendung. Können wir erkennen, wie die in der Natur des Menschen gegründeten, sonach überall wirkenden Vorgänge diese verschiedenen Gruppen von Poesie, getrennt nach Völkern und Zeiten, hervorbringen? Hier berühren wir die tiefste Tatsache der Geisteswissenschaften: die Geschichtlichkeit des Seelenlebens, sich äußernd in jedem System der Kultur, das die Menschheit hervorbringt. Wie ist die hier in den Gleichförmigkeiten sich äußernde Selbigkeit unseres menschlichen Wesens verknüpft mit seiner Variabilität, seinem geschichtlichen Wesen?

Vielleicht hat die Poetik in Rücksicht auf das Studium dieser Grundtatsache der Geisteswissenschaften, der Geschichtlichkeit der freien Menschennatur, einen großen Vorzug vor den Theorien der Religion oder Sittlichkeit usw. voraus. Auf keinem anderen Gebiet, außer dem der Wissenschaft, haben sich so vollständig die Erzeugnisse der Vorgänge erhalten; sie liegen in der schönen Literatur aufeinander geschichtet da. Die wirkenden Kräfte scheinen noch lebendig in dem Erzeugnis zu pulsieren. Die Vorgänge vollziehen sich heute, wie zu jeder früheren Zeit; der Dichter lebt vor unseren Augen, Zeugnisse

¹ So begründete ich 1877, *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, in dem Aufsatz über die Einbildungskraft der Dichter das Bedürfnis, die alte Aufgabe der Poetik wieder in Angriff zu nehmen.

über sein Schaffen liegen vor. So kann das dichterische Bilden, seine psychologische Struktur und seine geschichtliche Variabilität besonders gut studiert werden. Die Hoffnung entsteht, daß durch die Poetik das Wirken der psychologischen Vorgänge in den geschichtlichen Produkten besonders genau aufgeklärt werden könne. An der Literaturgeschichte entfaltet sich bei uns die philosophische Geschichtsbetrachtung. Die Poetik hat vielleicht eine ähnliche Bedeutung für das systematische Studium der geschichtlichen Lebensäußerungen.

Der Aufbau einer solchen Wissenschaft würde auch eine nicht zu unterschätzende praktische Bedeutung für unser höheres Unterrichtswesen haben. Die älteren Gelehrtenschulen vor der Umwälzung unserer Philologie durch Humboldts und Wolfs Auffassung der Griechen unter dem Gesichtspunkte des Humanitätsideals wollte aus der Lektüre der Schriftsteller ein rationales Bewußtsein von den Regeln der Sprachen, des Denkens, des rednerischen und dichterischen Stils sowie eine darauf gegründete Sicherheit der Technik gewinnen. Dieser berechtigte Gedanke wurde in der Blütezeit unseres griechischen Humanismus durch einen anderen verdrängt, dessen Geltung doch beschränkter ist. Die geschichtliche Erkenntnis des griechischen Geistes in seiner Idealität sollte nun zur schönen Menschlichkeit erziehen. Kehrt die Gelehrtenschule zu ihrem alten Grundgedanken in einer reiferen, mit unserem geschichtlichen Bewußtsein ausgeglichenen Form zurück, dann wird sie auch einer erneuerten Poetik bedürfen, wie einer erneuerten Rhetorik und einer fortgebildeten Logik.

ERSTER ABSCHNITT

DIE ERWORBENEN EINSICHTEN UND DIE NEUEN AUFGABEN DER POETIK

1. DIE POETIK ALS FORMENLEHRE UND TECHNIK

Die Poetik, wie sie Aristoteles begründet und die Folgezeit bis in das 18. Jahrhundert benutzt und bereichert hat, war eine Formenlehre und eine auf diese gegründete Technik.

Aristoteles hat überall das Verfahren von Verallgemeinerung, welche die Formen aus den Einzeltatsachen ableitet und sie koordiniert, sowie von Zergliederung, welche die Zusammensetzung dieser Formen aus Einheiten aufzeigt, angewandt: seine Methode ist deskriptiv, nicht echte Kausalerklärung. Und zwar haben seine Grammatik, Logik, Rhetorik und Poetik augenscheinlich zur Grundlage die Beobachtungen, Zergliederungen, Formbegriffe und Regeln, welche in der Kunstübung selber entstanden und in der schulmäßigen Bearbeitung der Sophisten durchgebildet worden waren. Indem er konstante Formen nachweist,

ordnet und so zergliedert, daß man Einheiten zu ersten Verbindungen und diese zu höheren Systemen zusammentreten sieht, vermag er überall das Erbgut des Handwerks selbst und das schulmäßige von den Sophisten ausgebildete technische Wissen zu verwenden. Lehrte doch ein großer Teil des griechischen Unterrichts, die Sprache zergliedern bis zu Lauten als letzten Einheiten, ein metrisch-musikalisches Ganzes bis zu den Grundzeiten, die Beweisführung bis zu den Terminis, alsdann die Formen, wie sie aus den Zusammensetzungen entstehen, rubrizieren, endlich die Regeln, nach denen in solchen Formen die verfügbaren Mittel zum Zweck verbunden werden müssen, erkennen und anwenden. Die Poetik des Aristoteles war eine Formenlehre und Technik in diesem Verstande; durch ihre Bruchstücke geht die Auseinandersetzung mit dem Erbgut der im dichterischen und schulmäßigen Betrieb erworbenen Technik, und dem Verhältnis zu dieser verdankt sie ihre regelhafte Abgeschlossenheit, ihre lehrhafte Vollendung.

Wie unzusammenhängend auch der erhaltene Text der Poetik ist, wie einsilbig über das Verhältnis zu den Vorgängern und den anderen aristotelischen Schriften: die logische Verknüpfung in dem Erhaltenen gestattet den Schluß, daß diese Formenlehre und Technik der Poesie nicht von Aristoteles aus allgemeinen ästhetischen Prinzipien, wie dem der Schönheit oder des künstlerischen Vermögens abgeleitet, sondern nur durch Abstraktion aus den Dichtungen und deren Eindruck und durch Schluß aus den technischen Beziehungen zwischen den Mitteln der Nachbildung, dem Gegenstande derselben und ihren möglichen Weisen begründet worden ist.

Die Regeln dieser Poetik sind durchgängig zurückgeführt auf die Eigenschaften der Dichtung, Nachahmung von handelnden Menschen im Darstellungsmittel der Rede (zu welchem Rhythmus und qualitative Tonordnung treten können) in verschiedenen Weisen der Darstellung zu sein. Dieses Prinzip der Nachahmung ist objektivistisch wie das der Logik und Erkenntnislehre des Aristoteles, nach welchem Wahrnehmen und Denken einerseits, Sein andererseits sich entsprechen und das Sein im Denken dargestellt wird. Und dieses objektivistische Prinzip ist der Ausdruck der natürlichen Auffassung sowohl der Erkenntnis als der Kunst. Einerseits ist also dies Prinzip der Nachahmung der einfachste Ausdruck eines freilich nur in der bildenden Kunst und Poesie, nicht in Musik, dekorativer und architektonischer Kunst bestehenden einfachsten Tatbestandes von Kunstübung und Kunstgenuß. Andererseits ordnet es im Sinne dieser objektivistischen Weltbetrachtung die Lust an der Dichtung der an allem Lernen und Schauen unter. Ist so das Prinzip nicht ohne weiter zurückreichende Beziehungen, so überwiegt doch durchaus der Gesichtspunkt des Technikers dabei, wenn

diese Poetik sich daran genügen läßt, als Ursache in der menschlichen Natur, welche die Entstehung der Poesie bewirkte, die Freude am Nachbilden und der Wahrnehmung der Nachbildungen, verbunden mit der an Harmonie und Rhythmus, zu bezeichnen.

Alle weiteren Wirkungen, welche die Dichtung hervorzubringen hat, fließen dann nach ihr aus der Natur des Gegenstandes, der nachgebildet wird: des handelnden Menschen. In diesem Zusammenhang geht die Poetik auf die psychologisch-ethische Natur des nachzubildenden Vorgangs an bedeutenden Stellen zurück. So begründet sie die Lehre, welche doch nur die abstrakte Formel für eine Eigentümlichkeit der griechischen Tragödie ist, daß die Fabel das Prinzip und gleichsam die Seele der Tragödie sei, das Zweite erst die Charaktere, aus dem ethischen Satze, daß das Ziel des Menschen und seine Eudämonie im Handeln liegt. Daher können nach ihr in der konzentrierten Nachbildung des Lebens durch die Tragödie die Handlungen nicht um der Charakterzeichnung willen auftreten. So sieht ferner diese Poetik das Eigentümliche der Tragödie in der besonderen Art von Wirkung, welche der nachzubildende Gegenstand hervorbringt: der Furcht und dem Mitleid; sie bemerkt ausdrücklich, daß die Definition, welcher diese Angabe über das Merkmal der tragischen Wirkung angehört, in vorher Gesagtem begründet war. Auch diese uns leider verlorene Begründung muß ethisch-psychologisch aus der Natur des nachzubildenden Vorgangs dessen Wirkung abgeleitet haben. So darf endlich wohl angenommen werden: wie eine bekannte Stelle des Aristoteles mannigfache ganz verschiedene Wirkungen der musikalischen Kunst, Unterhaltung (und zwar verschiedenen Charakters und Wertes), sittliche Bildung, Reinigung empirisch aufzählt, so hat auch die Poetik ein Mannigfaches solcher Wirkungen für die Dichtung, dem Wechsel der von ihr nachgebildeten Gegenstände entsprechend, angenommen. Die Poetik erkannte also in empirischer Unbefangenheit das Mannigfache der poetischen Wirkung an. Aber der Grund dieser Wirkung lag ihr nur in dem Verhältnis zwischen dem Nachbilden, den Gegenständen desselben und den Mitteln. Allein aus diesem Verhältnis wurden von ihr die Formen und Regeln der Dichtung abgeleitet. In diesem Verhältnis hat sie ihr einheitliches Prinzip. Sie denkt den Dichter als nach Regeln zum Zweck bestimmter Wirkung sein Werk hervorbringend. Sie ist eine Technik, und in ihr herrscht der Verstand. Von ihrem einfachen Grundgedanken aus hat sie mit unübertroffener Klarheit die Formen der Dichtung definiert, deren Teile zergliedert und die Regeln festgestellt, nach denen diese Teile gebildet und zusammengefügt werden müssen.

So ist eine Elementarlehre und Technik der Poesie entstanden,

welche durch die Begrenzung des angegebenen Prinzips sowie der benutzten schönen Literatur eingeschränkt, aber innerhalb dieser Einschränkung mustergültig und höchst wirksam ist. Das Schema ihrer Ableitungen ist folgendes: jede Kunst Nachahmung; die Künste, welche durch Farben und Form abbildlich darstellen, werden von denen unterschieden, welche in Rede, Rhythmus und Harmonie ihre Darstellungsmittel haben. Unter diesen letzteren wird der Dichtung ihr Rang bestimmt. In der Weise der Nachbildung ist dann der Unterschied von erzählender und dramatischer Dichtung begründet. Insbesondere eine technische Betrachtung der Tragödie wurde nun durch die Lehre von der Einheit der Handlung, der Schürzung und Lösung des Knotens, der Peripetie und der Erkennung begründet, wenn auch die Erörterung der Möglichkeiten öfters in Kasuistik ausartet.

Auch sofern diese Technik des Dramas, als abstrahiert aus dem beschränkten griechischen Kreis theatralischer Kunst, bestritten worden ist, diene sie doch, bei den neueren Dramatikern das ästhetische Bewußtsein von einer Technik der Bühne auszubilden. Der Schöpfer des spanischen Theaters Lope de Vega hat in Betrachtungen über die dramatische Kunst der Technik des Aristoteles Regeln wie die von der Verbindung des Ernsten und Lächerlichen, die er aus der Praxis des spanischen Theaters entnahm, gegenübergestellt und seine eigene Technik damit gerechtfertigt, daß Regeln und Muster der Alten mit dem Geschmack seiner Zeitgenossen nicht in Übereinstimmung zu bringen seien. Die von Descartes beeinflusste Poetik, Corneille und Boileau haben in Auseinandersetzung mit der Tradition der Aristotelischen Theorie die Kunstweise des französischen Dramas zu einer strengen Technik ausgebildet. Je genauer man die im Wesenhaften so regelmäßige Form der Shakespeareschen Tragödie betrachtet, desto mehr möchte man vermuten, daß der uns verborgene Vorgang, in welchem das ältere englische Theater, ja noch die Shakespeare unmittelbar voraufgehende Kunstweise von Marlowe und Greene, zu dieser Formstrenge fortgebildet worden ist, nicht ohne irgendeine Auseinandersetzung mit der vorhandenen technischen Theorie stattgefunden hat. Am Beginn unserer neueren deutschen Dichtung stehen Gottsched und der Streit der aristotelisch-französischen Poetik mit der schweizerischen. Lessing gedachte die Poetik des Aristoteles zu kommentieren: er wollte sie in ihrer Reinheit herstellen und vertreten. Er hat in seinem Laokoon und seiner Dramaturgie auf der Grundlage dieser Poetik fortgebaut, im echten Geiste derselben und doch mit Lessingscher Selbständigkeit. Und als der Sturm gegen alle Regeln vorüber war, als unsere beiden großen Dichter eine Technik unserer Poesie herzustellen trachteten, als zwischen ihnen in den neunziger Jahren jene

merkwürdigen Debatten über Epos und Drama stattfanden, in denen noch nicht ausgenutzte Schätze von Beobachtungen über dichterische Formen gesammelt wurden: da waren sie erstaunt und erfreut, sich mit Aristoteles, den sie nun wieder verglichen, so vielfach einstimmig zu wissen.

Goethe schrieb am 28. April 1797: „Ich habe die Dichtkunst des Aristoteles wieder mit dem größten Vergnügen durchgelesen, es ist eine schöne Sache um den Verstand in seiner höchsten Erscheinung. Es ist sehr merkwürdig, wie sich Aristoteles bloß an die Erfahrung hält und dadurch, wenn man will, ein wenig zu materiell wird, dabei aber auch meistens desto solider auftritt.“ Und Schiller in seiner Antwort vom 5. Mai 1797 ist ebenfalls mit Aristoteles sehr zufrieden und freut sich seines Einverständnisses mit demselben. Er bemerkt mit feinem Spürsinn, wie hier keine Philosophie der Dichtkunst nach Art moderner Ästhetiker vorliege, sondern Auffassung „der Elemente, aus welchen ein Dichtwerk zusammengesetzt wird“, wie sie entstehen müßte, wenn man „eine individuelle Tragödie vor sich hätte und sich um alle Momente befragte, die an ihr in Betrachtung kommen“. „Ganz kann er aber sicherlich nie verstanden oder gewürdigt werden. Seine ganze Ansicht des Trauerspiels beruhte auf empirischen Gründen: er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben; aus dieser Erfahrung heraus räsonniert er; uns fehlt größtenteils die ganze Basis seines Urteils.“ Das ist richtig gesehen und hätte Schiller dahin führen können, hinter Aristoteles den technischen Erwerb des griechischen Künstlers, Erklärers und Kunstrichters zu erblicken. Liest man weiter, so bemerkt man, wie Schiller hier Partei ist und sein Urteil über Aristoteles günstiger als unser heutiges lauten muß. „Und wenn seine Urteile . . . echte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu verdanken, daß es damals Kunstwerke gab, die . . . ihre Gattung in einem individuellen Fall vorstellig machten.“ Das ist ganz die bekannte ungeschichtliche Vorstellung von der Idee, die sich in einem Falle realisiert, der Gattung, die in einem Exemplar zur Darstellung kommt!

Ja das Erbgut dieser Poetik ist nicht nur durch Lessing, sondern auch durch Goethe und Schiller erheblich vergrößert worden. Lessing hatte mit Aristoteles aus dem Verhältnis der Darstellungsmittel zu der durch sie bedingten Technik die obersten Gesetze der bildenden Kunst und weit glücklicher die der Poesie abgeleitet. Er hatte gegenüber den Franzosen die wahre Einheit der dramatischen Handlung in muster-gültiger Analysis dargestellt, einstimmig mit dem Aristotelischen Text, aber zugleich von seinem dramatischen Lebensgefühl getragen. Goethe hat dann aus der Verschiedenheit der ganzen Position des epischen und

des dramatischen Dichters gegenüber seinem Stoff die Grundunterschiede ihrer Kunstübung höchst geistvoll abgeleitet, indem er so die technischen Betrachtungen, die sein und Schillers Schaffen begleitet hatten, unter einem Gesichtspunkte sammelte (über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller, Beilage zum Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797). „Der Epiker und der Dramatiker sind beide den allgemeinen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung, ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig vorstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen ableiten, so müßte man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, vergegenwärtigen.“ Schiller fügt folgende Unterschiede hinzu. Wie der Erzähler seinen Stoff als ein Vergangenes vor sich stellt, kann er die Handlung gleichsam als stillestehend denken; er weiß schon Anfang, Mitte und Ende; er bewegt sich frei um sie, kann ungleichen Schritt halten, Vorgriffe und Rückgriffe tun. „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, so bin ich streng an die Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit; es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir“ (Schiller zwischen 23. und 27. Dezember 1797). Diese Hauptsätze sind bei Schiller und Goethe mit den wertvollsten technischen Einzelbeobachtungen verbunden, in denen nur das, was allgemeingültig aus der Beziehung zwischen dem Hervorbringen, dem Gegenstand und den Darstellungsmitteln folgt, von dem, was an ihrem Formideal zeitlich bedingt war, abgesondert werden muß.¹ Mitbedingt durch Herder und Fr. A. Wolf, traten dann fruchtbare Betrachtungen über die epische Poesie hervor, von Friedrich Schlegel in seiner Poesie der Griechen und Römer (1797), von A. W. Schlegel in der von Friedrich abhängigen Rezension des Hermann, von Humboldt in seiner bekannten Schrift, die ebenfalls an Hermann anknüpft (1798). Stand bei Aristoteles das Epos im Schatten der von ihm vorgezogenen, zu seiner Zeit noch lebendigen Tragödie, so haben diese Analysen den durchgreifenden Unterschied beider Dichtungsarten über die Aristotelische Poetik hinaus erforscht. Auch hat damals Friedrich Schlegel die Form der Prosadichtung zuerst mit ästhetischer Genialität untersucht.

¹ Ich hebe nach den Seiten der 2. Ausgabe 1856 hervor Bd. I, 159. 248. 285. 288. 289. 294. 295. 298. 300. 331. 396. 405. 414. II, 100. 117. 118. 179. 194. 258. 282. 338.

2. UNTERSUCHUNGEN ÜBER DAS SCHAFFENDE VERMÖGEN, AUS WELCHEM DIE KUNSTWERKE, DARUNTER AUCH DIE DICHTUNGEN ENTSPRINGEN

Diese Poetik als Formenlehre und Technik mußte sich unzureichend erweisen. Die Technik, die so von den griechischen Dichtern durch Abstraktion abgeleitet war, stieß mit der zusammen, die im spanischen und englischen Theater sowie in dem neueren Roman steckte, und so mußte die Allgemeingültigkeit dieser griechischen Poetik in Frage gestellt und in den so entstehenden Streitigkeiten eine Entscheidung aus Prinzipien gesucht werden. Lange hatte die Muster-gültigkeit der griechischen Kunst dem ästhetischen Raisonement einen festen Halt gewährt. Wurde diese zweifelhaft, so mußte nun ein solcher Halt in den Prinzipien aufgesucht werden; er wurde schließlich in der Natur des Menschen gefunden. Das Aristotelische Prinzip der Nachahmung war objektivistisch, analog der Aristotelischen Erkenntnistheorie; seitdem die Untersuchung sich überall in das subjektive Vermögen der Menschennatur vertiefte und die selbständige Kraft desselben erfaßte, die das in den Sinnen Gegebene umgestaltet, wurde auch in der Ästhetik das Prinzip der Nachahmung unhaltbar. Derselbe veränderte Stand des Bewußtseins, der in der Erkenntnistheorie seit Descartes und Locke sich äußert, machte sich auch in einer neuen Ästhetik geltend. Die kausale oder virtuelle Untersuchung suchte auch hier, wie auf dem Gebiete der Religion, des Rechts, des Wissens, die Kraft oder Funktion zu bestimmen, aus welcher Kunst und Dichtung entspringen. Schon Baco und Hobbes, darin echte Zeitgenossen Shakespeares und seiner Schule, erblickten diese Kraft in der Phantasie. Addison erkannte in der Einbildungskraft das Vermögen, welches den besonderen Grund dichterischer Gebilde enthält: eine Art von erweitertem Gesichtssinn, der Ungegenwärtiges vergegenwärtigt. David Young, Shaftesbury, Dubos, der lange nicht genug Gewürdigte, haben aus diesem schaffenden Vermögen die Grundzüge einer neuen Ästhetik abgeleitet. In Deutschland wurde diese Ästhetik dann ein systematisches Ganzes. Sie ging aus vom schaffenden Vermögen im Menschen, ja in der ganzen Natur, dessen Hervorbringung die Schönheit ist. Was die deutsche Ästhetik, als die höchste Leistung auf diesem Standort, für den Fortschritt der Poetik gewesen ist, wiefern sie aber doch auch der Ergänzung bedarf, ist nun kurz zu beschreiben.

Die Leistungen dieser deutschen Ästhetik können aber nur richtig geschätzt werden, wenn sie nicht allein in den abstrakten Systemen, sondern auch in der lebendigen Beobachtung und Diskussion, in Herders früheren Schriften, in Goethes und Schillers ganzer Lebensarbeit,

in den literarischen und kritischen Leistungen der Schlegel usw. aufgesucht werden. Die historisch-kritischen Arbeiten von Zimmermann und Lotze suchen die Förderung des ästhetischen Wissens auf diesem Höhepunkte unserer Dichtung in den Theorien, die am meisten abstrakt und am meisten streitig sind. Die wirkliche Bedeutung dieser Ästhetik für die Interessen der Dichtung bestand doch darin, daß hier auf der Höhe unserer Poesie die Dichter und die Philosophen sich über die hervorbringende Kraft, das Ziel und die Mittel der Dichtung besannen. Die deutsche Poetik dieser Zeit muß als ein Zusammenhang erkannt werden, der von den allgemeinsten ästhetischen Prinzipien bis in die technischen Feststellungen zwischen Goethe und Schiller sowie in die Analysen von Form und Komposition bei den Schlegel und Schleiermacher reichte. Sie war ein lebendiges, wirkendes Denken, wirkend auf die Dichtung, die Kritik, das Verständnis und die literarhistorische oder philologische Erkenntnis. Und nur sofern philosophisches Denken wirkt, hat es ein Recht, zu existieren.

Die erste Errungenschaft dieser deutschen Ästhetik ist ein wichtiger Satz, abstrahiert aus der Entwicklung, welche die Poesie in der modernen Zeit durchlaufen hatte und die nun in der Epoche Goethes und Schillers deutlich überschaut werden konnte. In dem Vorgang von Differenzierung, in welchem die einzelnen Systeme der Kultur bei den neueren Völkern seit dem Ausgang des Mittelalters sich immer entschiedener trennten, hat sich auch die Kunst als eine selbständige Lebensäußerung von eigenem Gehalt entwickelt. Und indem nun im 18. Jahrhundert in Deutschland die Poesie zur herrschenden Macht wurde, indem sie, durch Selbstbesinnung über die in ihr wirkende seelische Kraft, ihres genialen Vermögens eine eigne Welt hervorzubringen inne wurde, indem man die Verkörperung dieses genialen Vermögens in Goethe genoß, entstand die für die Poesie grundlegende Erkenntnis: die Poesie ist nicht die Nachahmung einer Wirklichkeit, welche ebenso schon vor ihr bestände; sie ist nicht eine Einkleidung von Wahrheiten, von einem geistigen Gehalt, der gleichsam vor ihr da wäre; das ästhetische Vermögen ist eine schöpferische Kraft zur Erzeugung eines die Wirklichkeit überschreitenden und in keinem abstrakten Denken gegebenen Gehaltes, ja einer Art und Weise, die Welt zu betrachten. So wurde der Poesie ein selbständiges Vermögen, Leben und Welt zu schauen, zuerkannt; sie wurde zu einem Organ des Weltverständnisses erhoben und trat neben Wissenschaft und Religion. Wahrheiten und Überspannungen waren in diesem Satze gemischt, und man darf sagen, daß eine künftige Poetik große Mühe haben wird, beides zu scheiden.

Der erste, welcher die Natur dieser ästhetischen Genialität in einer

Formel zu entwickeln unternahm, war Schiller. Man sehe von der unvollkommenen Begründung durch eine Trieblehre ab: für Schiller ist Schönheit lebende, atmende Gestalt. Diese wird da hervorgebracht, wo die Anschauung im Bilde das Leben auffaßt, oder wo die Gestalt zum Leben beseelt wird. Die Gestalt muß Leben werden und das Leben Gestalt. „Ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. So lange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; so lange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unserer Empfindung lebt und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen“ (Schiller ästh. Briefe. Bf. 15).

Ich werde den Satz, daß der ästhetische Vorgang die im Gefühl genossene Lebendigkeit in der Gestalt erfaßt und so die Anschauung beseelt, oder diese Lebendigkeit in Anschauung darstellt und so das Leben in Gestalt überträgt, daß also Übersetzung von Erlebnis in Gestalt und von Gestalt in Erlebnis hier beständig stattfindet, als das Schillersche Gesetz bezeichnen und dasselbe später psychologisch genauer zu formulieren und zu begründen suchen. Dem Satze Schillers sind die Äußerungen Herders in der Kalligone verwandt, nach welchen Schönheit gewahrt wird, wenn die im Gefühl als Wohlsein empfundene Vollkommenheit der Dinge wiederklingt in unserem eignen Wohlsein.

Diese Formel der Einheit von Innen und Außen, von Lebendigkeit und Gestalt ist dann bekanntlich zum Vehikel der Weltansicht, ja des Philosophierens geworden. Die ästhetische Weltansicht entstand, angeregt durch die Besinnung auf die poetischen Vorgänge, insbesondere auf das in Goethe gewaltig Wirkende, vermittelt durch Schillers Energie der Reflexion, und durch Schelling in Zusammenhang mit den Bedürfnissen der Spekulation gebracht. Das ästhetische Vermögen erhebt das in uns erlebte Verhältnis von Innen und Außen zu lebendiger Energie und verbreitet es auch über die dem Denken tote Natur. Dies erlebte Verhältnis wird nun im Identitätssystem zur Formel für den Grund und Zusammenhang der Welt; so konnte dann natürlich diese Formel rückwärts wieder als objektives Prinzip für die Ableitung der Schönheit in der Natur und des sie heraushebenden und steigernden Schaffens im Künstler benutzt werden.

Zunächst entstand die ästhetische Weltansicht Schellings in der Darstellung des Systems seiner Philosophie von 1801¹, welche die

¹ Zeitschrift für spekulative Physik II 2, 1801 S. W. IV 105 ff.

Welt als das Produkt des Genius, d. h. der absoluten Vernunft auffaßt, in der Natur und Geist eins sind. Das schaffende Vermögen Schillers ist hier Grund der Welt geworden. Dann eröffnete A. W. Schlegel im November 1801 seine Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, welche nun eine durchgeführte Ästhetik in unserem Verstande sind und das Schöne unter einer verwandten Formel als die symbolische Darstellung des Unendlichen bestimmen. Darauf begann Schelling mit Hilfe dieser Vorlesungen Schlegels 1802 seine Vorlesungen über Kunst, welche aus der „Kunst an sich“, der Wurzel der Kunst im Absoluten, das Schaffen des Künstlers ableiten, ohne doch zu dem Reichtum A. W. Schlegels etwas Erhebliches hinzuzufügen. Die vollkommenste Darstellung dieses metaphysischen Prinzips der Kunst enthält Schellings spätere Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur von 1807; der Künstler muß „dem im Inneren der Dinge schaffenden Naturgeist nacheifern“. Und die Ästhetik Hegels und seiner Schüler hat dieses metaphysische Prinzip durch alle Erscheinungen der Kunst durchgeführt. Negativ hat diese ästhetische Philosophie das Verdienst, das Prinzip der Nachahmung abgetan zu haben. Dagegen hat ihre positive, Schiller überschreitende Aufstellung die Grenzen verwischt, welche die ästhetische Lebendigkeit des Anschauens von dem wissenschaftlichen Denken, dem philosophischen Erkennen trennen.

Der zweite Satz dieser Ästhetik enthält die elementare Begründung des Schillerschen Gesetzes. Er ist schon von Kant einleuchtend aus einer Analyse des Geschmacks und des Gefallens entwickelt worden und kann vermittels des Satzes, daß im ästhetischen Eindruck nur gemindert derselbe zusammengesetzte Vorgang vorliegt wie im ästhetischen Schaffen, auch auf dieses letztere ausgedehnt werden. Das Geschmacksurteil ist ästhetisch, d. h. es hat seinen Bestimmungsgrund in der Beziehung der Objekte zu den Gefühlen der Lust und Unlust¹, jedoch ohne daß eine Beziehung zum Begehrungsvermögen hinzuträte; „die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir ist von Wohlgefallen begleitet, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag“; „das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“², im Gegensatz zu dem Wohlgefallen am Angenehmen oder Guten; das Geschmacksurteil ist bloß kontemplativ. „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.“³ Und da es keinen

¹ Kant, Kritik der Urteilkraft I § 1.

² Vgl. § 2.

³ Vgl. § 5 Ende.

Übergang in Begriffen zu Lust oder Unlust gibt, so tritt als weitere Bestimmung hinzu, daß das ästhetische Wohlgefallen nicht durch Vermittlung von Begriffen entsteht. So hebt die Kantsche Analyse in der Wurzel die Betrachtung auf, nach welcher das Schöne das Wahre oder ein Inbegriff von Vorstellungen vollkommener Art in sinnlicher Einkleidung wäre und rückt die Bedeutung der Gefühle für die ästhetischen Vorgänge in den Mittelpunkt. Dieser zweite Satz unserer Ästhetik ist besonders glänzend von Schopenhauer dargestellt worden. Die Aufgabe ist, Ergänzung und tiefere Begründung hinzuzufügen, indem die Bedeutung der Gefühle für die Vorgänge des Schaffens, der Metamorphose der Bilder, der Komposition erforscht wird. Dann erst erhält dieser sicherste Teil der bisherigen ästhetischen Grundlegung die erforderliche Verallgemeinerung und psychologische Begründung.

Ein dritter Satz der deutschen Ästhetik liegt in der Linie, welche von dem Schillerschen Gesetz rückwärts zu den Bedingungen geht, denen die äußere Wirklichkeit entsprechen muß, um als ein Lebendiges ästhetisch angeschaut werden zu können. Er liegt also auch in der Linie zur Identitätsphilosophie, zu einer ästhetischen Metaphysik hin. Hieraus ergibt sich schon, daß es sehr schwer sein wird, ihn angemessen zu formulieren. Von der Plastik Herders, der „Nachahmung des Schönen“ von Ph. Moritz, die bekanntlich Goethe in Italien beeinflusst hat, durch Kant, Schiller, Goethe bis auf Schelling, Hegel u. a. haben sehr verschiedene Formeln für dieses Verhältnis des künstlerischen Schaffens zur äußeren Wirklichkeit sich entwickelt. Sie sind entweder sehr dünn und inhaltlos oder dem Zweifel ausgesetzt. Die Kunst löst beständig eine Aufgabe, für deren Lösung die Bedingungen in der äußeren Wirklichkeit liegen müssen. Zwischen der äußeren Wirklichkeit und dem Auge, das in ihr die Schönheit gewahrt, muß ein Verhältnis bestehen, welches das Erblicken der Schönheit in der Welt ermöglicht. Das Schaffen des Künstlers steigert Eigenschaften, die im Wirklichen schon liegen. Die Aufgabe entspringt, diese Eigenschaften sowie das hier stattfindende Verhältnis zu erkennen, und erst die moderne Entwicklungslehre, verbunden mit der Psychologie, scheinen das zu ermöglichen.

Ein vierter Satz kann empirisch in unbestimmter Fassung aus den ästhetischen Eindrücken abstrahiert werden, aber seine genauere Bestimmung von den entwickelten Sätzen aus bietet erhebliche Schwierigkeiten.

Die Aristotelische Technik beanspruchte Allgemeingültigkeit, und die spätere Poetik hat diesen Anspruch festgehalten. Kant formulierte diese Voraussetzung eines natürlichen Systems der Kunst folgendermaßen. „Das Geschmacksurteil sinnet das Wohlgefallen an einem

Gegenstände jedermann an, und dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit gehört so wesentlich zu einem Urteil, dadurch wir etwas für schön erklären, daß ohne dieselbe dabei zu denken, es niemanden in die Gedanken kommen würde, diesen Ausdruck zu brauchen, sondern alles, was ohne Begriff gefällt, würde zum Angenehmen gezählt werden.“ Dieser Satz ist eine Übertragung des Begriffs von Allgemeingültigkeit aus dem Gebiet der Erkenntnis auf das des Geschmacks. Hier wie dort schwebt Kant ein zeitlos gültiges System von Bestimmungen vor. Und nicht hier allein, sondern ebenso auf dem Gebiet des Rechts, der Religion, der Sittlichkeit hat Kant ein natürliches oder rationales System angenommen, welches zeitlos gültig in seinen Bestimmungen sei. Daher darf auch die Hypothese Kants über Ursprung und Entwicklung des Planetensystems so wenig als seine Ansicht von der geschichtlichen Entwicklung zur vollkommenen bürgerlichen Verfassung uns bestimmen, seinen Standpunkt als eine Entwicklungslehre aufzufassen. Im Einverständnis mit Kant haben Goethe und Schiller eine allgemeingültige Technik aller Poesie auf der Grundlage der ästhetischen Begriffe abzuleiten unternommen. Im selben Zuge lag Schillers idealischer Mensch, der vermittels des Schönen in sich die höchste Freiheit herstellt. Und dieser idealische Mensch ist dann auch bei Goethe, nicht ohne Schillers Mitwirkung, als Ziel der Entwicklung in seinen beiden großen, das Leben umspannenden Dichtungen, dem Faust und Meister, aufgetreten. Der wunderbare Zauber dieser beiden Werke entspringt teilweise aus dem Heraufheben eines Strebens im Engen, Wirklichen, tatsächlich Bedingten, wie es Goethes realistischer Natur zusagte, zu dieser reinen Idealität. Dieses allgemeingültige Ideal der Humanität ist, historisch angesehen, der tiefste Gehalt unserer deutschen Dichtung.

Diesem Standpunkte gegenüber hat Herder, der Begründer unserer historischen Schule, die geschichtliche Mannigfaltigkeit des nationalen Geschmacks nicht minder einseitig geltend gemacht. Er nahm seinen Ausgangspunkt in dichterischen Werken, die ganz außerhalb des Gesichtskreises der technischen Poetik gelegen hatten. Diese hatte aus den Dichtungen der Alten Formen und Regeln abstrahiert. Er fand gleichsam die Urzelle der Poesie in dem Naturlaut und lyrischen Gang des Volkslieds, der hebräischen Poesie, der Dichtung von Naturvölkern. Er sah den Keim der Dichtung in dem Musikalischen, Lyrischen. So erfaßte er die dem Anschaulichen gegenüberliegende andere Seite aller Dichtung, die bisher nicht beachtet worden war. Und hier hat er mit einziger Zartheit des Gefühls nachempfunden, wie aus der Sprache eines Volkes naturgewachsen nationale Poesie entspringt. Hamann schon hatte gesagt: „Das Gebiet der Sprache erstreckt sich vom

Buchstabieren bis auf die Meisterstücke der Dichtkunst und feinsten Philosophie, des Geschmacks und der Kritik“;¹ Herder sprach aus: „Der Genius der Sprache ist auch der Genius der Literatur einer Nation.“² Wie aus der Sprache als ältester Ausdruck seelischer Lebendigkeit die Poesie hervorgegangen sei, war früher auch beobachtet worden. Die Alten haben gesehen, daß die Ausbildung der Poesie der Entfaltung der Prosa vorausgegangen ist. Blackwell in seinem Leben Homers hatte ausgesprochen, daß die ältesten Menschen die Töne weit stärker hören ließen als wir in unserer jetzigen Rede: ihr Sprechen war ein Singen: die Ursprache war voll von Metaphern, und die Regel der Poesie, in Metaphern zu reden, war ursprüngliche Natur der Sprache. Diese Beobachtungen hatte Hamann in Sätze der *Aesthetica* in nuce zusammengefaßt: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie Gesang älter als Deklamation, Tausch als Handel. Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder.“ Herder hat von seinem Aufsatz über die Lebensalter der Sprache ab diesen geschichtlichen Kausalzusammenhang, in welchem die Dichtung naturwüchsig auf der Grundlage der Sprache in jeder Nation entsteht, entwickelt. Er hat mit genialer Lebendigkeit übersetzend, nachbildend, analysierend sich in die alte Poesie der verschiedensten Völker vertieft. Er ist der Begründer einer geschichtlichen Erkenntnis der Dichtung in ihrem Verhältnis zur Sprache und zum nationalen Leben geworden, weil er in Sprache und Dichtung den Atem nationalen Lebens empfand. So beginnt mit Herder der Gesichtspunkt einer geschichtlichen Poetik aufzugehen. Die unendlich wandelbare sinnlich geistige Organisation des Menschen in ihrem Verhältnis zur Außenwelt ist ihm die Bedingung der Schönheit wie des Geschmacks und diese wandeln sich mit ihr.

Herder ist im geschichtlichen Rechte, nicht nur gegen Aristoteles, sondern auch gegen Kant und Schiller. Aber er erlag diesen Gegnern, da ihm die Klarheit der Begriffe und die Festigkeit der Begründung fehlten. Das embryonische Denken des genialen Mannes hat das Problem, das im Verhältnis der allgemeingültigen zu den geschichtlich veränderlichen Elementen der Dichtung gelegen ist, nicht aufgelöst, ja nicht einmal ganz erkannt, da er in einseitiger Polemik gegen dies rationale System und die Lehre von der Allgemeingültigkeit sich verloren hat. Auch die wichtigen Arbeiten Schillers und der Schlegel, welche in der naiven und sentimentalischen, der klassischen und romantischen Poesie geschichtliche Gestalten der Dichtung erkannten und schieden, sind von ihnen selbst und den folgenden Ästhetikern für die Auflösung dieser Frage nicht benutzt worden.

¹ Hamann Schr. II 128.² Herder Suphan I 148.

Auf der Grundlage dieser noch unvollkommen formulierten und begründeten, ja zum Teil durch einseitige Fassung zu Behauptung und Gegenbehauptung auseinandergerissenen Sätze hat nun die deutsche Ästhetik einen sehr großen Reichtum tiefer und feiner Einsichten über den ganzen Zusammenhang der Poesie, von dem Begriff der Schönheit bis zu den Formen der einzelnen Dichtungsarten, entwickelt. Den dargelegten Sätzen gemäß hat sie überall den Seelenzustand, der ein Dichtungswerk hervorbringt, zu der Form, die ihm eigen ist, in kausales Verhältnis gesetzt. Dies war im ganzen der Fortschritt, der unzweifelhaft überhaupt die Betrachtung von Werken in dieser Epoche auszeichnet: man mag daher Philologie und Kritik dieser Zeit als die ästhetische bezeichnen. Die Analysis der Form ist dann nach dieser aus dem inneren Seelenleben erklärenden Methode auf die Mannigfaltigkeit der europäischen Literatur angewandt worden. Humboldt hat das Epos analysiert und diese ästhetische Betrachtungsweise in dem Begriff der inneren Sprachform auch auf die Sprache übertragen. Goethe und Schiller wechseln beständig zwischen ästhetischer Reflexion und eigenem Schaffen. Die Schlegel haben zuerst die Form des spanischen und altenglischen Theaterstücks erkannt sowie die Form des Prosawerks an Lessing, Boccaccio und Goethe untersucht. Schleiermacher hat den Plato als philosophischen Künstler von diesem Verfahren aus verstanden und von ihm aus die Hermeneutik umgestaltet. Indem Kant, für welchen die Absonderung der Form vom Stoff und die Beziehung der Form auf die im Geiste wirkende Kraft überall ein Teil seiner kritischen Methode war, sich mit dieser Richtung der ästhetischen und philologischen Analyse begegnete, entstand die große Zeit unserer deutschen Philologie, Kritik und Ästhetik.

Doch entstand zugleich in unserer Dichtung und Poetik Überschätzung der Form, die Schillersche Verehrung eines von der Wirklichkeit getrennten Bezirkes reiner und idealischer Gestalten, als eines Reiches der Freiheit und Schönheit. Schiller wurde schließlich dahin geführt, einen Vorzug der griechischen Tragödie darin zu sehen, daß ihre Personen „idealische Masken“ seien, eine Schranke des Wilhelm Meister in der Prosaform desselben zu erblicken, ja Goethe auszusprechen, er werde künftig den schönen Gehalt auch nur in metrischer Form darstellen dürfen. Die romantische Welt des schönen Scheins stellte sich ein. Otto Ludwig sagt: „Die unnatürliche Scheidung, die Goethe und Schiller und auf ihren Spuren die Romantiker in Kunst und Leben gebracht, indem sie das Ästhetische, das Schöne vom Guten und vom Wahren trennten und aus der Poesie eine Fata morgana machten, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen mit der Welt und sich selbst entzweit und ihm mit dem Heimatsgefühl in

dieser zugleich die Tatkraft raubt, die unnatürliche Scheidung, die unserer Bildung den weiblichen Charakter aufprägte, habe ich für mich durch das Verständnis Shakespeares überwunden, und mein ganzes Streben ist, meine Heilung auch auf andere Kranke zu übertragen.“¹ Auch in der Theorie machte sich die metaphysische Methode höchst nachteilig geltend. Hatte man jetzt die Aufgabe, die Seelenzustände, welche die Formen erwirken und in ihnen sich darstellen, aufzufassen, so hätte hier nur eine Psychologie, welche das geschichtliche Wesen des Menschen zu erkennen anleitete, helfen können. Da diese mangelte, wurde die Übersicht dieser Seelenzustände nur in genialer Anschauung oder durch eine willkürliche Methode hergestellt. Dies geht von der Art, wie Schiller naive und sentimentale Dichtung gegeneinander absetzte, bis zu der, in welcher die Ästhetik der Hegelschen Schule durch eine äußerliche Dialektik die dichterischen Seelenzustände in Beziehungen zueinander brachte.

3. PROBLEME UND HILFSMITTEL EINER HEUTIGEN POETIK

Die Aufgabe entsteht, die Probleme, welche jene Zeit ästhetischer Spekulation bearbeitete, in den Zusammenhang der modernen Erfahrungswissenschaft zu stellen, den sehr großen Reichtum genialer Beobachtungen und Verallgemeinerungen, den sie aufgehäuft hat, in dem Geiste dieser empirischen Forschung zu verwerten und den Ertrag der technischen Poetik in ein wissenschaftliches Verhältnis zu dem der ästhetischen Spekulation zu setzen. Welche Hilfsmittel und Methoden stehen uns dazu zur Verfügung?

Die Poetik, zurückgeblieben in empirischer Kausalerkenntnis wie sie ist, wird zunächst von den verwandten Wissenschaften in bezug auf ihre Methoden und Hilfsmittel zu lernen suchen.

Die nächstverwandte Wissenschaft, die Rhetorik, ist leider auf dem Standpunkt stehen geblieben, den sie im Altertum erreicht hatte. Sie ist eine elementare Formenlehre und Technik. Sie hat noch keinen Schritt getan, der Kausalerkenntnis sich anzunähern. Und doch wäre sie sowohl in dem eingeschränkten Verstande der Alten als in dem weiteren einer Theorie der prosaischen, d. h. Beweis und Überzeugung bezweckenden Rede für die Philologie und die Praxis des Lebens nützlich. Die Hilfsmittel, welche neben der Grammatik und Metrik der Sinn für logischen Zusammenhang und die ästhetische Feinfühligkeit der Philologie gewähren, sind nahezu erschöpft. So wird erst auf dem Wege der Vergleichung und psychologischen Begründung festgestellt werden müssen, in welchem Umfang und welchen Verhältnissen die

¹ Otto Ludwig, *Skizzen und Fragmente* S. 84.

Elemente des Stils innerhalb eines Individuums variieren. Damit würde für gewisse Fragen der niederen und höheren Kritik eine systematische Grundlage der Untersuchung geschaffen. — Nahe verwandt ist dann die Hermeneutik; aber diese ist zwar von Schleiermacher auf den Standpunkt ästhetischer Formbetrachtung erhoben worden, jedoch seitdem hat sie diesen Standpunkt so wenig überschritten als die Poetik.

Dagegen sind Grammatik und Metrik Grundlagen der Poetik und Vorbilder für eine vergleichende Behandlungsweise derselben, welche zunächst einzelne Kausalverhältnisse in ihrer Gleichförmigkeit feststellt und sich so allmählich einer durchgreifenden Erkenntnis des ursächlichen Zusammenhangs annähert.

Doch darf der Unterschied nicht verkannt werden, der zur Zeit zwischen den Methoden der Grammatik und denen der Poetik stattfinden muß. Der Grammatiker hat innerhalb der Lautlehre sehr elementare Veränderungen vor sich, und er vermag Reihen derselben innerhalb der verschiedenen Sprachen herzustellen und miteinander zu vergleichen. Er kann das genealogische Verhältnis zwischen den Sprachen zu Hilfe nehmen. Er kann die physiologischen Bedingungen für die Gleichförmigkeiten dieser elementaren lautlichen Veränderungen erkennen. Die Poetik kann nicht eine genealogische Gliederung der dichterischen Schulen benutzen. Sie vermag auch nicht die Veränderungen, die mit einem Typus oder einem Motiv vor sich gehen, in feste Reihen zu bringen. Die physiologische Seite des dichterischen Vorganges ist nicht in derselben Weise für die elementare Begründung der Poetik zu benutzen, als die des Sprachvorgangs es für die der Grammatik ist. Wohl durchdringt der Wechsel in Laut, Betonung und Zeitmaß alle Poesie bis hinab in die dichterische Prosa, aber diese Seite der Poesie ist augenscheinlich weniger zur elementaren Begründung der Poetik geeignet als die Lautlehre für die der Grammatik. Versuche, die physiologischen Begleiterscheinungen für höhere dichterische Vorgänge aufzufinden, wie sie die Franzosen in ihren Theorien der Halluzination gemacht haben, finden wir vorläufig noch ergebnislos. So würde kaum innerhalb der Poetik ein gleich günstiges Ergebnis als innerhalb der Grammatik erreicht werden können, wollte man an das Muster der letzteren sich halten und bei der äußeren empirischen Beobachtung und der gegenseitigen Erhellung eines ursächlichen Zusammenhangs durch einen anderen verwandten, der Verallgemeinerung durch Vergleichung und der physiologischen Begründung stehen bleiben. Wir müssen versuchen, durch solche Hilfsmittel soweit als möglich zu kommen; aber die folgenden Gründe bestimmen uns, den Kreis dieser Hilfsmittel und Methoden zu überschreiten.

Der Grammatiker findet die Sprache als ein fertiges System vor,

in welchem so langsam die Veränderungen stattfinden, daß sie sich der direkten Auffassung durch Beobachtung entziehen. Die hervorbringenden Kräfte in dem sprachbildenden Vorgang sind zwar dieselben, welche im Seelenleben überhaupt aufgefaßt werden können, aber ihre Beziehung zu dem Sprachvorgang wird durchweg nicht erlebt, sondern durch Schlüsse gewonnen; hierin ist die Verwandtschaft der Methode der Sprachforschung mit der Methode der Naturwissenschaft begründet. Dagegen der lebendige Vorgang, in welchem die Dichtung entspringt, kann von dem Keim einer solchen bis zu ihrer vollendeten Gestalt an dem heute lebenden Dichter beobachtet werden. Und jeder Mensch von größerer dichterischer Lebendigkeit ist imstande, ihn ganz nachzufühlen. Hierzu kommen die Selbstzeugnisse der Dichter über den Vorgang des Schaffens in ihnen, die literarischen Denkmale, welche uns gleichsam die Lebensgeschichte, in welcher hervorragende Dichtungen sich entfalteten, festzustellen gestatten. Weiter aber sind dann die Erzeugnisse dieser Vorgänge in einer ungeheuren, beinahe unübersehbaren Literaturmasse erhalten, und sie tragen eine Eigenschaft an sich, welche sie neben den Werken der Prosa besonders für die Kausaluntersuchung geeignet macht. Durchsichtig pulsiert gleichsam das schaffende Leben, das sie hervorbrachte, in den dichterischen Werken. Vielfach kann noch in ihrer Gestalt das Gesetz ihrer Bildung erfaßt werden. Indem nun unsere Beobachtungen über dichterisches Schaffen und die ihm verwandte ästhetische Empfänglichkeit sowie die Zeugnisse über diese Vorgänge uns gegenwärtig sind, indem wir die so erlangten psychologischen Einsichten alsdann in die äußere Geschichte der Ausbildung von Dichtungen übertragen, indem wir endlich die fertige durchsichtige Gestalt der Dichtungen zergliedern und hierdurch die Einsicht in die Genesis vervollständigen und bestätigen: eröffnet sich auf diesem Gebiet eine hinreißende Aussicht; hier vielleicht wird es zuerst gelingen, eine Kausalerklärung aus den erzeugenden Vorgängen durchzuführen; die Poetik scheint unter Bedingungen zu stehen, welche vielleicht ihr zuerst die innere Erklärung eines geistig-geschichtlichen Ganzen nach kausaler Methode ermöglichen.

Auch kann allein von einem solchen Verfahren gehofft werden, daß es die zentralen Fragen der Poetik, mit denen wir die ästhetische Spekulation ringen sahen, zur Entscheidung bringe und die Poetik so gestalte, daß sie zur Verwertung befähigt wird. Der Zusammenhang zwischen dieser inneren oder psychologischen Methode, den zentralen Fragen der Poetik und ihrer tatsächlichen Verwertbarkeit kann hier nur an folgenden drei Problemen angedeutet werden.

Der selbständige Wert der Dichtung, die Funktion, welche sie

in der Gesellschaft hat, kann nach jener äußeren empirischen Methode niemals aufgezeigt werden. Wollte der Geist sich seine eignen Schöpfungen nur als ein objektiv Empirisches gegenüberstellen und nach der äußeren naturwissenschaftlichen Methode analysieren: dann träte eine Selbstentfremdung des Geistes seinen eignen Schöpfungen gegenüber ein. Die sokratische Selbsterkenntnis würde einer äußeren deskriptiven Methode Platz machen. Die Poetik wäre außerstande, die lebendige Funktion der Poesie in der Gesellschaft zu erkennen und ihr hierdurch ihren Platz und ihre Würde in derselben zu sichern.

Die zentrale Frage aller Poetik: Allgemeingültigkeit oder geschichtlicher Wechsel der Geschmacksurteile, des Schönheitsbegriffs, der Technik und ihrer Regeln muß beantwortet werden, soll die Poetik dem schaffenden Dichter nützen, das Urteil des Publikums leiten, der ästhetischen Kritik und Philologie einen festen Halt gewähren. Aber jedes empirische, vergleichende Verfahren kann nur aus dem Vergangenen eine Regel abziehen, deren Gültigkeit also geschichtlich beschränkt ist, sie kann nie das Neue, Zukunftvolle binden oder beurteilen. Diese Regel ist nur rückwärts gewandt, enthält aber nicht das Gesetz der Zukunft. Seitdem die Voraussetzung vom mustergültigen Wert der antiken Dichtung gefallen ist, können also nur aus der menschlichen Natur das Gesetz des Schönen und die Regeln der Poesie abgeleitet werden. Die Poetik hatte zuerst einen festen Punkt in dem Mustergültigen, aus dem sie abstrahierte, dann in irgendeinem metaphysischen Begriff des Schönen: nun muß sie diesen im Seelenleben suchen.

Ein allgemeines Verhältnis zwischen dem Psychologischen und dem Geschichtlichen erweist sich hier, welches durch alle Gebiete hindurchgeht. Aus dem dichterischen Vorgang, den Darstellungsmitteln, deren er sich bedient, den Gegenständen, die er hinstellt, entspringen die gleichförmigen Bedingungen, unter denen alles Dichten steht, die allgemeingültigen Regeln, an die es gebunden ist. Dann treten für die einzelnen Formen der Poesie besondere Bedingungen hinzu, und so entstehen die allgemeingültigen Normen der lyrischen, epischen, dramatischen Dichtung. In diesen Formen, nach diesen Regeln bildet sich eine poetische Technik aus: Technik der griechischen, der spanischen oder der altenglischen Bühne. Sie kann ebenfalls in einer Formen- und Regellehre entwickelt werden. Aber dieselbe ist historisch bedingt, nicht allgemein menschlich. Ihre Unterlage bilden Gegebenheiten des geschichtlichen Lebens, des ganzen Gemütsstandes, weiterhin Darstellungsgewohnheiten: so entsteht eine national und zeitlich bestimmte Art, Personen hinzustellen, Handlungen zu verknüpfen: die Technik, welche nun in der großen Poesie von schöpferischen Genies entwickelt

wird, bleibt an dies alles gebunden und vermag nur in die Züge dieses tatsächlichen und geschichtlichen Charakters der Poesie Einheit, Notwendigkeit und erhöhte Kunstwirkung zu bringen. Daher ist die Phantasie des Dichters nicht nur in ihrem Stoff, sondern auch in ihrer Technik geschichtlich bedingt. Als allgemeingültig betrachtet sich die poetische Technik nur, weil ihr das historische Bewußtsein fehlt. Auch die altenglischen Dichter, besonders Shakespeare, haben ohne Zweifel so gut als die spanischen oder französischen ein langes Nachdenken auf die von ihnen geschaffene meisterhafte Technik verwandt, und Otto Ludwig hat sich das große Verdienst erworben, diese Technik mit dem kongenialen Tiefsinn eines echten dramatischen Dichters zu analysieren; nur daß er ihren geschichtlichen Ursprung und ihre geschichtliche Begrenzung nicht erkannt hat.

Auch können die Einzelformen der Dichtung nicht durch die Methode äußerer Beobachtung und Vergleichung in ihren inneren Antrieben erklärt und unter allgemeingültige Regeln gebracht werden. Ein tiefer psychologischer Grundunterschied, Aussprache des eignen bewegten Inneren und Hingabe an das Gegenständliche, geht von den primären Gebilden der Poesie aufwärts.

So wird die Poetik den Vorzug nutzen müssen, mit den Hilfsmitteln äußerer Beobachtung, gegenseitiger Erhellung, Verallgemeinerung durch Vergleichung, Herstellung von Reihen zusammengehöriger Momente einer Entwicklung und Ergänzung derselben usw. das psychologische Studium des dichterischen Schaffens zu verbinden. Wenn in dem Folgenden das Psychologische überwiegt, weil es sich um die Grundlegung handelt: so würde bei einer Durchführung der Poetik ersichtlich werden, welchen Gewinn jene andere Seite der modernen Methode zu gewähren vermag, insbesondere, wenn die älteste erreichbare Kunde und die primitiven dichterischen Leistungen der Naturvölker die Unterlage des vergleichenden Verfahrens bilden.

ZWEITER ABSCHNITT

ERSTES KAPITEL

BESCHREIBUNG DER ORGANISATION DES DICHTERS

1. DIE VORGÄNGE IN SEINEM SEELENLEBEN, ABGESEHEN VON SEINER BESONDEREN ORGANISATION

Als das einfachste und nächste erscheint, nach literarischer oder biographischer Methode die Züge, welche an den Dichtern gemeinsam hervortreten, zu beobachten, zu sammeln und zu vereinigen. Sie heben sich auf dem Grunde desjenigen ab, was in dem Poeten ganz ebenso wie in dem Philosophen, Naturforscher oder Politiker auftritt. Es wäre

überflüssig, hiervon zu sprechen, wenn nicht sowohl die gräzisierende als die romantische Richtung diese Tatsache verkannt und den Dichter in die Wolken idealer Formen oder einer vom Wirklichen abgetrennten Scheinwelt versetzt hätte.

Das Objekt der Dichtung sind nach Aristoteles die handelnden Menschen. Ist auch diese Formel zu eng, so darf doch gesagt werden: nur sofern ein psychisches Element oder eine Verbindung von solchen mit einem Erlebnis und seiner Darstellung in Verhältnis steht, kann es ein Bestandteil der Dichtung sein. Die Unterlage aller wahren Poesie ist sonach Erlebnis, lebendige Erfahrung, seelische Bestandteile aller Art, die mit ihr in Beziehung stehen. Alle Bilder der Außenwelt können durch ein solches Verhältnis mittelbar Material für das Schaffen des Poeten sein. Jede Operation des Verstandes, welche die Erfahrungen verallgemeinert, ordnet und ihre Benutzbarkeit verstärkt, dient so ebenfalls der Arbeit des Dichters. Dieser Erfahrungskreis, in dem der Dichter wirkt, ist nicht von dem unterschieden, aus dem der Philosoph oder der Politiker schöpft. Die Jugendbriefe Friedrichs des Großen wie die eines heutigen Staatsmanns sind voll von Elementen, welche ebenso in der Seele eines großen Dichters gefunden werden, und viele Gedanken Schillers könnten die eines politischen Redners sein. Eine mächtige Lebendigkeit der Seele, Energie der Erfahrungen vom Herzen und der Welt, Kraft der Verallgemeinerung und des Beweises bilden den gemeinsamen mütterlichen Boden geistiger Leistungen von sehr verschiedener Art, darunter auch derer der Poeten. Unter dem Wenigen, was wir von Shakespeares Lektüre aus seinen Werken schließen können, ist, daß er Montaigne geliebt haben muß. Dieses urwüchsige Verhältnis eines elementaren mächtigen Intellekts zu Lebenserfahrung und Verallgemeinerung derselben muß bei jedem großen Dichter bestanden haben. Goethe erklärt: „Darauf kommt alles an: man muß etwas sein, um etwas zu machen.“ „Der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Künste seines Talents.“

Lebensvorstellungen sind so überall der Boden, aus welchem Dichtung die wesentlichen Bestandteile ihrer Nahrung zieht. Die Elemente der Poesie: Motiv, Fabel, Charaktere und Handlung sind Transformationen von Lebensvorstellungen. Man unterscheidet sofort die Helden, welche aus Bühnenmaterial, Pappe, Papier und Flittergold angefertigt sind, wie auch ihre Rüstungen schimmern mögen, von denen, deren Bestandteile Realität sind. Die Einzel- oder Allgemeinvorstellungen von Charakteren, deren Elemente in uns oder in Wirklichem außer uns sind, erfahren nur eine Umwandlung, durch welche die Person des Dramas oder des Romans entsteht. Der Nexus der Vor-

gänge, den die Erfahrungen des Lebens darbieten, erfährt ebenso nur eine Umwandlung, um zur ästhetischen Handlung zu werden. Es gibt keine Theatermoral, keine Auflösungen, die im Roman befriedigen, doch nicht im Leben; das eben ist das mächtig Ergreifende an einer großen Dichtung, daß sie aus einer uns ähnlichen, nur größeren und lebendigeren Seele entspringt, als unsere ist, und so unser Herz erweitert, so wie wir einmal sind, uns aber nicht in die dünnere, höhere Atmosphäre einer uns fremden Welt versetzt. Die Leistungen der Einbildungskraft entwickeln sich nicht in einem leeren Raum; in einer gesunden, von Realität erfüllten mächtigen Seele sollen sie entspringen und so das Beste im Leser oder Hörer stählen und stärken, ihn lehren, sein eignes Herz besser verstehen, auf einförmigen Strecken seines Weges verborgenes Leben, gleichsam bescheidenes Grün zu beachten, und dann auch wieder dem Außerordentlichen auf demselben gewachsen zu sein.

So ist schon der mütterliche Boden aller echten Poesie ein geschichtlich Tatsächliches. Eine bestimmte Weise, Menschen zu sehen, feste Typen, Verwicklung der Handlung und Lösung in einer vom sittlichen Gefühle der Zeit und des Volkes bedingten Art, Kontraste und Verhältnisse von Bildern, wie eben die Zeit sie besonders stark empfindet. Alle Technik der Dichtung kann nur dies natürlich Wirkende in ein Notwendiges, Einheitliches, in der Wirkung Konzentriertes umbilden. Die dichterische Technik ist historisch bedingt.

2. DIE ELEMENTARE FUNKTION DES DICHTERS

Wie erwächst auf diesem mütterlichen Boden das dichterische Schaffen? Soll die Antwort auf diese Frage aus den Tatsachen der Literatur abgeleitet werden, so muß zunächst eine Deskription der eigentümlichen Leistung des Dichters, gleichsam seiner Funktion, aus den biographischen und literarischen Tatsachen gegeben werden, dann können wir die einzelnen Vorgänge, aus denen diese Leistung sich zusammensetzt, nach ihren besonderen Merkmalen beobachten und schildern.

Das Wesen und die Funktion der Kunst können nicht mit der idealistischen Ästhetik an dem höchsten Ideal derselben, das wir heute zu fassen imstande sind, erkannt werden. Die meisten Theorien der geistigen Welt aus der Zeit der deutschen Spekulation zeigen diesen Fehler. Was sich unter den günstigsten Bedingungen entwickelt hat, darf nicht als Antrieb in die ganze Reihe von Erscheinungen verlegt werden, in denen dieser Lebenskreis sich entfaltet. Die Kunst ist überall, wo etwas, sei es in Tönen oder einem festeren Material, hingestellt wird, das weder der Erkenntnis des Wirklichen dienen noch selbst

in Wirklichkeit übergeführt werden soll, sondern für sich das Interesse des Anschauenden befriedigt. Von den Umrissen von Renntieren und Walfischen, mit denen der Eskimo seine Waffe bedeckt, von den Götzenbildern der Neger bis zu den Schöpfungen von Goethe und Raphael ist ein umfassendes Reich sich fortbildender, umwandelnder Darstellung, welcher ein Merkmal jedenfalls gemeinsam ist, daß eben Darstellung als solche und Betrachtung derselben Befriedigung gewährt. Dies Merkmal, Befriedigung in der Anschauung des Dargestellten, ist an jedem Kunstwerk zu bemerken. Wir müssen uns aber hüten, das Wesen der Kunst in diesem einfachen Merkmal erblicken zu wollen: eine Gefahr, der Aristoteles nicht entging. Wir müssen uns auch hüten, was im Kunstwerk mehr sei, in Bausch und Bogen hier kurzweg aussprechen zu wollen.

Der Dichter bildet in einer Folge von Worten ab. Man könnte denken, die Natur dieses Darstellungsmittels hätte im Laufe der Zeit bewirkt, daß die Gegenstände, welche besser durch eine andere Kunst dargestellt werden konnten, derselben überlassen wurden, die aber, welche dem Darstellungsmittel der Rede am besten entsprachen, der Dichtung zufielen und deren Objekte bildeten. So könnte man erklären, daß die Schilderung der Natur als solche bis hinauf zum vollendet schönen Körper nicht ein ausreichender Gegenstand der Dichtung ist, obwohl sie ja im Gemälde das Gemüt aufs tiefste ergreifen oder im Marmor das Auge entzücken kann. Gewiß hat der Wettstreit der Künste in solcher Richtung gewirkt. Aber nicht das Darstellungsmittel der Rede hat die Poesie von den anderen Künsten getrennt und ihre Funktion unter diesen inmitten der Gesellschaft bestimmt, sondern ein ihr eigener kernhafter Inhalt.

Das vergleichende Verfahren kann gleichsam zu Urzellen, zu primären und einfachen Lebensformen der Poesie aufsteigen; indem ich hier diese Untersuchung zurückschiebe, versuche ich doch diesen kernhaften Inhalt zu beschreiben, wie er von den einfachen Formen ab aller Dichtung gemeinsam ist. Das Schaffen des Dichters beruht überall auf der Energie des Erlebens. In seiner Organisation, die eine starke Resonanz für die Töne des Lebens hat, wird die tote Notiz eines Zeitungsblattes, unter der Rubrik „aus der Verbrecherwelt“, der dürre Bericht des Chronisten oder die groteske Sage zum Erlebnis. Wie unser Leib atmet, so verlangt unsere Seele nach Erfüllung und Erweiterung ihrer Existenz in den Schwingungen des Gemütslebens. Das Lebensgefühl will austönen in Klang und Wort und Bild; die Anschauung befriedigt uns nur ganz, sofern sie mit solchem Gehalt des Lebens und den Schwingungen des Gefühls erfüllt ist; dies Ineinander, unser ursprüngliches, volles, ganzes Leben, Anschauung vom Gefühl

verinnerlicht und gesättigt, Lebensgefühl ausstrahlend in der Helle des Bildes: das ist das inhaltliche, wesenhafte Merkmal aller Poesie. Solches Erlebnis wird dann erst ganz zum Besitz gebracht, indem es zu anderen Erlebnissen in innere Beziehung gesetzt und so seine Bedeutung erfaßt wird. Es kann nie in Gedanken oder Idee aufgelöst werden; aber es kann nun durch Nachdenklichkeit, insbesondere durch Verallgemeinerung und Herstellung der Beziehungen, mit dem Ganzen des menschlichen Daseins in Verhältnis gesetzt und so in seinem Wesen, d. h. seiner Bedeutung verstanden werden. Erlebnis in diesem Verstande — aus ihm setzt sich alle Poesie zusammen, aus demselben bestehen die Elemente derselben wie ihre Verbindungsformen. In jeder äußeren Anschauung des Poeten wirkt lebendige, die Anschauung erfüllende und gestaltende Stimmung; er besitzt und genießt sein eignes Dasein in starkem Lebensgefühl, in den Schwankungen von Lust und Leid, auf dem klaren, reinen Hintergrunde der Situation, der Bilder des Daseins. Daher nennen wir eine Natur poetisch, welche, auch ohne zu schaffen, uns diese schöne Lebendigkeit immer genießen läßt. Daher nennen wir das Werk einer anderen Kunst poetisch, dessen Seele Erlebnis, Lebendigkeit ist, die in Farben oder Linien, in plastischen Formen oder Akkorden als ihren Mitteln zu uns spricht.

Die Funktion der Poesie ist daher zunächst, nur auf das Primäre angesehen, daß sie diese Lebendigkeit in uns erhält, stärkt und wachruft. Zu dieser Energie des Lebensgefühls, die uns in den schönsten Augenblicken erfüllt, dieser Innigkeit des Blicks, durch welche wir die Welt genießen, führt uns die Poesie beständig zurück. Während wir in unserer wirklichen Existenz zwischen Begehren und Genuß in unruhigem Wechsel sind und das sich ausatmende Glück nur ein seltener Festtag dieser Existenz ist: erscheint der Dichter, bringt uns diese Gesundheit des Lebens, gewährt uns durch seine Gebilde solche lang dauernde Befriedigung, ohne bitteren Nachgeschmack, und lehrt uns, so zu fühlen und so die ganze Welt als Erlebnis zu genießen: in allem diesem der volle, ganze, gesunde Mensch.

3. DIESE FUNKTION IST DURCH DIE GRÖßERE ENERGIE GEWISSE SEELISCHER VORGÄNGE BEDINGT

Diese wie jede andere Funktion eines Menschen oder einer Klasse von Menschen in der Gesellschaft ist nicht das Ergebnis eines Vorgangs oder ineinandergreifender Vorgänge, welche nur in dieser Klasse stattfinden, vielmehr wirken hier dieselben Vorgänge, welche in jedem Seelenleben auftreten, nur in besonderen Maßverhältnissen ihrer Intensität. Die schöpferische Phantasie des Dichters tritt uns als ein das Alltagsleben der Menschen ganz überschreitendes Phänomen gegen-

über. Dennoch ist sie nur eine mächtigere Organisation gewisser Menschen, die aus der ungewöhnlichen Intensität und Dauer bestimmter elementarer Vorgänge in denselben entspringt. Dasselbe geistige Leben baut sich aus denselben Vorgängen und nach den gleichen Gesetzen zu weit voneinander abliegenden Gestalten und Leistungen vermittelt dieser bloßen Unterschiede von Intensität, Dauer und Verkettung auf. So entsteht auch der große Dichter, ein Wesen, das von allen anderen Klassen der Menschen in viel höherem Grade abweicht, als man in der Regel annimmt. Der biedere dichterische Handwerker zeigt uns freilich nichts von dieser dämonischen Mächtigkeit und unberechenbaren leidenschaftlichen Gewalt, mit welcher ein Rousseau, Alfieri, Byron, Dickens durchs Leben gegangen sind. Die Psychologie hat zunächst mit der Untersuchung der Gleichförmigkeiten so viel zu tun gehabt, daß die Erklärung der geistigen Typen wohl zurückbleiben mußte. Und die Literaturgeschichte mußte auf die Mitwirkung des psychologischen Ästhetikers warten; erst mit seiner Hilfe, nach der Erforschung der poetischen Phantasie, wird sie gründliche und genaue Bilder der besonderen Art des Lebens und Dichtens von den Poeten, über die wir ausreichende Quellen haben, entwerfen können.

Der Dichter unterscheidet sich zunächst durch die Intensität und Genauigkeit der Wahrnehmungsbilder, die Mannigfaltigkeit derselben und das Interesse, das sie begleitet. Das ist der erste Bestandteil des Erlebnisses, und er tritt in dem Dichter mit einer ungewöhnlichen Energie auf. Hiervon liegt der nächste Grund in der sinnlichen Organisation des Dichters, in dem Auge, mit dem er in die Welt blickt, dem feinen Ohr, mit dem er sie vernimmt. Wollen wir den Reichtum genauer Bilder, der im Dichter sich anhäuft, überzählen, so können wir ihr Auftreten nicht von ihrem Haften im Gedächtnis trennen. Shakespeare hat etwa 15000 Wörter, nach M. Müllers Berechnung, zur Verfügung; ebenso königlich beherrscht Goethe unsere Muttersprache. Shakespeares Kenntniss von Rechtsgeschäften hat man auf die Fachkenntnis des Advokatenschreibers zurückgeführt, und von seinen Schilderungen des Wahnsinns glauben Psychiatriker wie von der Natur selber lernen zu können. Wir sehen Goethe heute mit einem Anatomen wie ein Fachmann verhandeln, morgen mit einem Botaniker, dann mit einem Kunsthistoriker oder Philosophen. Zu der Anlage kommt die besondere Art des Interesses. Für den Menschen, dem die Bilder in Verhältnis zu seinen beabsichtigten Handlungen oder seinen herzustellenden Erkenntnissen stehen, sind diese Bilder Zeichen für etwas, das in der Rechnung der Absichten oder in den Relationen zu dem Erkennbaren eine bestimmte Stelle einnimmt. Das dichterische Genie ist dem Erlebnis, dem Bilde hingegeben, mit einem selbständigen Inter-

esse an ihnen, mit ruhiger Befriedigung in der Anschauung, so oft es auch durch das äußere Leben oder die Wissenschaft abgelenkt wird. Es ist wie ein Reisender in einem fremden Lande, der sich den Eindrücken desselben absichtslos, mit tiefem Behagen und in völliger Freiheit überläßt. Dies verleiht ihm den Charakter von Naivität und Kindlichkeit, der an Mozart, Goethe und vielen anderen großen Künstlern hervorgehoben wird und sich sehr wohl mit einem nebenhergehenden System von zielbewußten Handlungen verträgt.

Der Dichter unterscheidet sich alsdann durch die Klarheit der Zeichnung, die Stärke der Empfindung und die Energie der Projektion, welche seinen Erinnerungsbildern und den Gebilden aus ihnen eigen sind. Wenn der Reiz aufhört, kann im Sinnesorgan die Erregung fortauern; dann geht die Wahrnehmung in ein Nachbild über. Wo auch diese Erregung der Sinnesnerven nicht mehr fortbesteht, kann der Inhalt der Wahrnehmung als Vorstellung fortauern oder reproduziert werden. Die Vorstellung, die ohne Zwischeneintreten einer anderen sich an die Wahrnehmung anschließt, steht derselben in bezug auf ihre Beschaffenheit am nächsten. Fechner nennt sie das Erinnerungsnachbild. Treten andere Vorstellungen zwischen den Eindruck und seine Reproduktion, so nimmt die Vorstellung an Sinnfälligkeit, Deutlichkeit und Vollständigkeit ab. Aber bei verschiedenen Personen ist nun dieser Unterschied zwischen der Sinneswahrnehmung und der Vorstellung sehr verschieden groß, wie dies Fechner durch Befragung festgestellt hat. Von beinahe farblosen und formunsicheren Erinnerungsbildern, in der Tat bloßen Schatten von Wirklichkeiten, führen Übergänge hinauf zu den bestimmt gezeichneten, intensiv gefärbten und in den Sinnesraum projizierten Gestalten, deren die Künstler und zumeist auch die Dichter fähig sind. Balzac sprach von den Personen seiner *Comédie humaine*, als lebten sie, und er tadelte, lobte, analysierte Handlungen, als gehörten sie mit ihm zu derselben guten Gesellschaft. Dies hatte seinen Grund in seiner sinnlichen Organisation. Von Kindesbeinen an sah er Erinnerungsbilder umrissen und farbig wie Wirklichkeit und war so photographischer Treue in seinen Schilderungen fähig. Zugleich fand er mit Erstaunen in sich das Vermögen, „wie der Derwisch in Tausend und eine Nacht Körper und Seele der Personen anzunehmen, die er darstellen wollte,“ ja er vergleicht dieses ihn selber erschreckende Vermögen, „seine eignen moralischen Gewohnheiten zu verlassen und sich ganz in ein anderes Wesen zu verwandeln, mit dem Traum eines wachen Menschen oder mit dem zweiten Gesicht.“¹ Hieran erinnert Goethes Äußerung: „Wenn ich jeman-

¹ Vgl. Théophile Gautier, Honoré de Balzac, sowie Balzacs poetische Darstellung davon in seinem Louis Lambert, sowie Boismont, hallucinations 461 ff.

den eine Viertelstunde gesprochen habe, so will ich ihn zwei Stunden reden lassen.“¹ Turgenjeff erzählte Freunden, er lebe so in der Rolle seiner Helden, daß er eine Zeit hindurch denke, spreche, gehe wie sie; so habe er, als er Väter und Söhne schrieb, lange wie Basarof gesprochen. Und über solche angeborenen Befähigungen überhaupt sagte Goethe: „Das ist das Angeborene eines großen Talents. Napoleon behandelte die Welt wie Hummel seinen Flügel. Das ist die Fazilität, die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist.“² Flaubert erzählt — und warum sollte man hier Zweifel in ihn setzen? — „Die Gestalten meiner Einbildungskraft affizieren mich, verfolgen mich, oder vielmehr ich bin es, der in ihnen lebt. Als ich beschrieb, wie Emma Bovary vergiftet wird, hatte ich einen so deutlichen Arsenikgeschmack auf der Zunge, daß ich zwei Indigestionen davontrug.“³ Und die Biographie von Dickens ist voll von Beweisen darüber, wie seine Figuren sich in seiner Einbildungskraft mit einer unvergleichlichen sinnlichen Deutlichkeit bewegten, zugleich wie sie seinem Herzen nahe standen.

Der Dichter unterscheidet sich mehr noch als durch die Energie seiner Erinnerungsbilder von sinnlichen Wahrnehmungen durch die Kraft, mit welcher seelische Zustände, selbsterfahrene, an anderen aufgefaßte, folgerecht ganze Begebenheiten und Charaktere, wie sie in der Verknüpfung solcher Zustände bestehen, von ihm [ausgedrückt oder] nachgebildet werden. Dem Unterschied der äußeren Wahrnehmung und der Vorstellung entspricht auf dem Gebiet der inneren Erfahrung der von Erlebnis und Nachbildung desselben. In dieser Nachbildung wird auch der eigne Zustand zum Gegenstand. Zunächst gehen die äußeren Wahrnehmungen, welche mit einem Gefühls- oder Willenszustande verbunden sind, in Vorstellungen über; die Bilder der Personen, der Umgebung, der Situation werden reproduziert, die Vorstellungen, die mit der Lage verbunden waren: und nun wird von diesem Vorstellungsinbegriff aus die Nachbildung von Gefühlen und Willensvorgängen eingeleitet. Selbstverständlich treten zunächst, wo die Folgen eines Tatbestandes für das Gefühl und den Willen fort dauern, bei lebhafter Reproduktion dieses Tatbestandes von neuem die aus der Situation entspringenden Gefühls- und Willensakte auf. Aber es gibt ferner eine Nachbildung des Gefühls- oder Willensvorgangs, die sich von dem Erlebnis so spezifisch unterscheidet, als die Vorstellung von der Wahrnehmung. Freilich mischen sich in sie in der Regel Neubildungen von Gefühlen oder von Spannungen des Willens und verleihen diesen Nach-

¹ Eckermann I 127 f.

² Ebd. II 41 ff.

³ Flaubert Mitteilung an Taine, *l'intelligence* II 1.

bildungen Lebendigkeit, stören aber andererseits ihre Reinheit, besonders bei dichterischen Werken. Solche Einmischungen sind es, welche in dem bürgerlichen Schauspiel Mitleid und Furcht verfälschen, indem sie Erinnerung eigner schmerzlicher Lagen oder Befürchtung derselben aufrufen, und nicht am wenigsten aus diesem Grunde bedarf die Tragödie der königlichen Helden, welche in reiner Ferne vom Beschauer sich befinden. Hier treten wir in das eigenste Gebiet des Dichters: Erlebnis und [sein Ausdruck oder] seine Nachbildung in der Phantasie. Zunächst ist die Energie dieser Nachbildungen abhängig von der ursprünglichen Kraft der Gefühle, Affekte und Willensvorgänge. Alsdann bleiben Nachbildungen derselben in ganz verschiedenem Grade nach Deutlichkeit, Energie und Mitschwingung des eignen Inneren hinter den ursprünglichen Vorgängen zurück. Da sie von der Erinnerung der äußeren Wahrnehmungen nirgend getrennt sind, haben wir schon in die Beispiele von der Energie der Erinnerungsbilder Angaben über die Stärke dieser Nachbildungen verwoben. Ich füge eine Äußerung von Dickens hinzu. Als er sich dem Ende seiner Erzählung Sylvesterglocken näherte, schrieb er: „Seit ich das ausdachte, was im dritten Teile geschehen muß, habe ich so viel Kummer und Gemütsbewegungen ausgestanden, als wäre die Sache etwas Wirkliches und bin bei Nacht davon aufgewacht. Ich mußte mich einschließen, als ich gestern damit fertig war; denn mein Gesicht war zu dem Doppelten seiner gewöhnlichen Größe angeschwollen und gewaltig lächerlich.“¹

Goethe erzählt am 18. Oktober 1786, wie er, zwischen Schlaf und Wachen, den Plan zur Iphigenie in Delphi gefunden, darin eine Wiedererkennungsszene: „Ich habe selber darüber geweint wie ein Kind.“ Und Goethe äußerte an Schiller, er wisse nicht, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne, doch erschrecke er schon vor dem Unternehmen und sei beinahe überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könne. Aus der Lebendigkeit der Nachbildungen entspringt in den Kinderjahren der Dichter die Verwebung poetischer Figuren aus Märchen, Romanen, Schauspielen in die Wirklichkeit, die wir von Goethe und Dickens kennen. Die Grenzen der Phantasie in bezug auf Nachbildung hat Goethe, offenbar aus eigner Erfahrung, hervorgehoben. „Die Phantasie kann sich nie eine Vortrefflichkeit so vollkommen denken, als sie im Individuum wirklich erscheint. Nur vager, neblichter, unbestimmter, grenzenloser denkt sie sich die Phantasie, aber niemals in der charakteristischen Vollständigkeit der Wirklichkeit.“²

¹ Forster, *Dicken's Leben*, übers. v. Althaus II 134

² Goethe, *Unterhaltungen mit Müller*, S. 81.

Der Dichter unterscheidet sich auch durch die energische Be-seelung der Bilder und die so entstehende Befriedigung in einer von Gefühlen gesättigten Anschauung. Die Energie seines Lebensgefühls läßt Zustandsbilder vieler Lagen seines Lebens entstehen und ihm gegenwärtig bleiben. Goethe sagt „Claude Lorrain kannte die reale Welt bis in ihr kleinstes Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität.“ Dasselbe findet im Dichter statt.¹ Als man Chamisso nach der Bedeutung seines Peter Schlemihl fragte, lehnte er eine Äußerung darüber ab und bemerkte: „er wolle mit der Poesie selten etwas; wenn eine Anekdote, ein Wort, ein Bild (in diesem Fall eine scherzhafte Unterredung mit Fouqué) ihn selber von der Seite der linken Pfote bewege, denke er, es müsse auch anderen so gehen, und nun ringe er mühsam mit der Sprache, bis es herauskomme.“

Aus dem Dargelegten erklärt sich, daß die großen Dichter von einem unwiderstehlichen Drange vorangetrieben werden, Erlebnis irgendeiner mächtigen Art, das ihrer Natur gemäß ist, zu erfahren, zu wiederholen und in sich zu sammeln. So hat Shakespeare mit dem fieberhaften Puls seiner Helden ein Leben voll Erfahrungen durchstürmt. Sohn eines wohlhabenden Landbesitzers, dann Lehrling eines Advokaten, mit achtzehn Jahren verheiratet, das Jahr darauf mit einer Familie belastet, fast noch ein Knabe, hinter sich die Erfahrungen von Liebe und Ehe, in das Meer des Londoner Lebens geworfen, von da ab in höchst zusammengesetzten Lebenslagen als Schauspieler, Dichter, Theaterbesitzer, in schwierigen Verhältnissen zu Hof und Adel Englands, als ein Dreißiger auf der Höhe von Ruhm und Wohlstand, dann schon als ein Vierziger wohlhabender Landgentleman in Stratford und ausruhend in seinem stattlichen Hause von dem Sturm seines Lebens; das alles im Zeitalter der Elisabeth, in jener heroischen Epoche Englands, die voll von mächtigen Charakteren und blutigen Staatsaktionen war, durch welche alle hindurch England zum ersten Seestaate aufstieg; und zwar ereigneten sich diese Staatsaktionen auf den Straßen Londons; das Auge des Betrachters aber war durch die Schriftsteller der Renaissance ganz unbefangen, hell und heiter geworden. So finden wir Cervantes in einer wechsellvollen und von Abenteuern erfüllten Laufbahn als Sekretär eines päpstlichen Legaten, als Soldaten in den verschiedensten Feldzügen, dann in Gefangenschaft. Äschylos und Sophokles so gut als die großen englischen Dichter haben im tätigen Leben ihr Verständnis der Welt erworben, und Corneille und Racine lernten am mächtigsten und glänzendsten Hofe der

¹ Eckermann II 126.

Welt, heroische Gesinnung und tragische Schicksale von Königen und Fürsten so zu schildern, daß dies Zeitalter des Königtums darin seinen Spiegel sah. Auf typische Weise hat Goethe in Weimar die Freude eines wahren Dichters über die Erweiterung seiner Erfahrungen im tätigen Leben ausgesprochen. Und Dickens, der Schöpfer unseres gegenwärtigen Romans, hat als Lehrjunge, Advokatenschreiber, Reporter im Parlament und auf allen Straßen Englands, endlich auf weiten Reisen in zwei Weltteilen, die Gesellschaft und den Menschen überall von Schulen und Gefängnissen aufwärts bis zu den Palästen Italiens studierend, jene ungeheure Menge von Bildern und Erlebnissen angehäuft, über welche er dann so souverän verfügt hat, wie Rubens über die Farben seiner Palette.

Andere Dichter haben in der Fülle innerer Erlebnisse ihre Existenz gehabt, das Auge nach innen gerichtet, auf eigne subjektive Zustände, abgewandt von der äußeren Wirklichkeit und dem bunten Wechsel von Charakteren und Abenteuern in ihr. Der gewaltige Typus dieser Art von Dichtern ist Jean Jacques Rousseau. Wir wissen durch ihn selber, wie er in seinem 44. Lebensjahr, in der Einsiedelei des Parkes von La Chevrette, aus den Träumen seines einsamen Herzens, aus der Liebe zur Gräfin d'Houdetot, die auch nicht viel mehr als ein Traum war, die Gestalten der neuen Heloise bildete. Er erfüllte sie aber ganz mit dem mächtigen Strom von Leidenschaft, den er in sich fand, mit dem Erlebnis einer beseelten Natur und mit den inneren Traumerlebnissen seines einsamen Herzens. Tiefer noch hat er im Emil die innere Geschichte einer Seele geschrieben, welche die Wahrheit im Zeitalter der Enzyklopädisten suchte. Blickt man rückwärts, so war im Altertum Euripides ein solcher nach innen gewandter Dichter: er lebte mit den Schriften der Philosophen. Im Mittelalter Dante; seine Erlebnisse waren ganz mit den großen theologischen, philosophischen und politischen Kämpfen seines Zeitalters verwebt, und seine Seele war ihr Schauplatz. Finden wir Goethe im Gleichgewicht des Außen und Innen, so ist im jungen Schiller das innere Erlebnis vielleicht überwiegend; die zweite Hälfte seines kurzen Lebens zeigt auf dem dunklen Grunde der Resignation die Erhebung der Seele durch philosophisch-geschichtliches Denken zu freier Idealität als den herrschenden Vorgang in ihm, während ihm die äußeren Realitäten immer mehr entschwanden.

Den Dichter unterscheidet endlich, daß sich in ihm die Bilder und deren Verbindungen frei über die Grenzen des Wirklichen hinaus entfalten. Er schafft Situationen, Gestalten und Schicksale, welche diese Wirklichkeit überschreiten. Wie sich diese Vorgänge in ihm bilden, in denen das eigentlich schöpferische Werk des Dichters

vollbracht wird, das bildet das Hauptproblem dieser Untersuchung. Die Bezeichnung: dichterische Phantasie gewährt uns nur ein Wort, in welchem die Vorgänge selber verborgen bleiben.

4. DIE EINBILDUNGSKRAFT DES DICHTERS IN IHRER VERWANDTSCHAFT MIT DEM TRAUM, DEM WAHNSINN UND ANDEREN ZUSTÄNDEN, DIE VON DER NORM DES WACHEN LEBENS ABWEICHEN

Zunächst müssen wir diese Vorgänge, in denen eine Metamorphose des Wirklichen sich vollzieht, beobachten, beschreiben, ihre Ähnlichkeit mit den nächstverwandten Vorgängen und die Unterschiede von denselben auffassen. Diese nächstverwandten Vorgänge aber treten im Traum, im Wahnsinn auf, überhaupt in Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen.

Es scheint zu den stehenden Sätzen der alten Poetik gehört zu haben, daß das dichterische Schaffen eine Art von Verrückung sei; Demokrit, Plato, Aristoteles, Horaz sprechen das übereinstimmend aus. Von den Romantikern ist dann die Verwandtschaft des Genies mit Wahnsinn, Traum und jeder Art von ekstatischem Zustande mehrfach hervorgehoben worden, und Schopenhauer hat auch hier eine romantische Idee mit naturwissenschaftlichen Belegen ausgestattet. Er gibt eine vollständige Personalbeschreibung des Genies; dieselbe ist freilich sehr subjektiv; er hat sich selber dabei als Modell benutzt. Hoher, breiter Schädel, energischer Herzschlag, kleine Statur, kurzer Hals — diese Merkmale findet er besonders günstig. Selbst einen guten Magen muß nach ihm das Genie haben. Indem die durch ein übermächtiges Zerebralleben bedingte sehr große Intelligenz in dem Genie sich von dem Dienste des Willens loslöst, entsteht die abnorme Beschaffenheit desselben. Insbesondere erhebt es sich über die Zeit und die in ihr gegebenen Relationen, und so entstehen Erscheinungen, die dem Wahnsinn verwandt sind, da dieser nach ihm eine Erkrankung des Gedächtnisses ist und daher ebenfalls den Zusammenhang des Zeitverlaufs aufhebt. Dazu kommt gesteigerte Reizbarkeit des Gehirnlebens, völlige Fremdheit gegenüber der Denkart der Welt und der Durchschnittsmenschen. So entsteht die melancholische Einsamkeit des Genies. Diese trübselige Verherrlichung des Genies berührt sich, wie man sieht, vielfach mit Byron wie Alfieri. Dann hat Richard Wagner, im Anschluß an Schopenhauer, den „Wahn“ glorifiziert und so alle höchsten Leistungen und Opfer in die Nachbarschaft des Pathologischen gebracht. Die französische Psychiatrie hat aber diese Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn zum Gegenstande einer ganzen Literatur von psychiatrischen Phantasien gemacht. Ich übergehe, was über die Ähnlichkeit

des Genies mit dem Wahnsinn überhaupt gesagt werden kann, und hebe nur hervor, worin das Schaffen des Dichters sich mit den Wahnideen, den Träumen und den Phantasiebildern in anderen abnormen Zuständen berührt. In allen diesen Zuständen entstehen Bilder, welche die Erfahrung überschreiten. Das ist das Merkmal des großen Dichters, daß seine konstruktive Phantasie aus Erfahrungselementen, getragen von den Analogien der Erfahrung, einen Typus von Person oder Handlung hervorbringt, der über die Erfahrung hinausgeht und durch den wir diese doch besser begreifen. Und zwar ist auch darin der Dichter dem Träumenden oder dem Irren verwandt, daß er seine Situationen, Gestalten und Vorgänge in einer Sinnfälligkeit erblickt, welche sie der Halluzination annähert. Er verkehrt mit den Gestalten, die in seiner Einbildungskraft allein Heimatrecht besitzen, wie mit wirklichen Personen, liebt sie, fürchtet für sie. Eine weitere Analogie liegt in der Fähigkeit, das eigne Ich in das des Helden umzuwandeln, aus ihm heraus zu reden, ähnlich wie der Schauspieler tut. In diesem allem verbirgt sich eins der interessantesten Probleme der Psychologie.

ZWEITES KAPITEL

VERSUCH EINER PSYCHOLOGISCHEN ERKLÄRUNG DES DICHTERISCHEN SCHAFFENS

Die herrschende Psychologie ist von Vorstellungen als festen Größen ausgegangen. Sie läßt deren Veränderungen von außen durch Assoziation, Verschmelzung, Apperzeption eintreten. Ich behaupte nun, daß das Leben der Bilder in dem Träumenden, dem Irren, dem Künstler von dieser Psychologie nicht erklärt werden kann. Denkt man sich durch eine Abstraktion bloße Verhältnisse von Vorstellungen in einem rein vorstellenden Wesen, so kann kein Mensch sagen, nach welchen Gesetzen diese sich verhalten würden. Wie die Wahrnehmungen oder Vorstellungen in dem wirklichen Zusammenhang des Seelenlebens auftreten, sind sie von Gefühlen durchdrungen, gefärbt, belebt; die Verteilung der Gefühle, der Interessen, der so bedingten Aufmerksamkeit erwirkt mit anderen Ursachen ihr Auftreten, den Grad ihrer Entfaltung, ihr Erlöschen; Spannungen der Aufmerksamkeit, die von den Gefühlen her sich bilden und Formen von Willenstätigkeit sind, erteilen den einzelnen Bildern eine triebartige Energie oder lassen dieselben wieder versinken. Daher ist jede Vorstellung in der wirklichen Seele Vorgang; die Empfindungen selber, die in einem Bilde verknüpft sind, wie die Beziehungen, die zwischen ihnen bestehen, unterliegen inneren Veränderungen; auch die Wahrnehmung, das Bild

ist lebendiger veränderlicher Vorgang. Eigenschaften treten an ihr auf, die hieraus fließen und die aus der Vorstellung als solcher nicht verstanden werden können.

1. ELEMENTARE VORGÄNGE ZWISCHEN EINZELNEN VORSTELLUNGEN

Unter solchen Umständen treten in der wirklichen, lebendigen Seele zunächst zwischen den einzelnen Vorstellungen elementare Vorgänge auf, welche ohne Berücksichtigung der inneren Veränderungen in diesen Vorstellungen entwickelt werden können.

Die erste Klasse dieser Vorgänge entsteht zwischen Wahrnehmungen und Vorstellungen, welche schon im Bewußtsein sind, infolge ihres Zusammenbestehens in der Einheit desselben, sofern die Bedingungen von Interesse und Aufmerksamkeit in einer bestimmten Richtung wirken. Vorstellungen, welche so die Aufmerksamkeit aneinanderhält, werden voneinander unterschieden; ihr Abstand wird nach Graden empfunden, ihre Verwandtschaft, Ähnlichkeit oder Gleichheit. Dies scheint ebenso eine Art von Empfindung, von Innwerden zu sein, als das Auftreten der Sinnesinhalte selber, die so zusammengehalten werden. Und ein solches Innwerden in der Empfindung erfaßt dann weiter elementare Beziehungen zwischen diesen Wahrnehmungen und Vorstellungen, wie sie in der Angrenzung im Raum oder dem Aneinanderhaften in der Zeit vorliegen.

Die zweite Klasse dieser Vorgänge ist da wirksam, wo Wahrnehmungen und Vorstellungen oder deren Bestandteile voneinander in das Bewußtsein gerufen werden. Hier regieren das Gesetz der Verschmelzung und das der Assoziation. Die durchgreifende Bedeutung dieser beiden Gesetze für das Seelenleben kann mit der verglichen werden, welche die Bewegungsgesetze für unsere Erklärung der äußeren Natur haben. Sie bezeichnen elementare Eigenschaften des Seelenlebens, welche dasselbe durchgreifend von dem Lauf der Natur unterscheiden. Daher wird jeder Versuch mißglücken, diese Gesetze durch die Analogien der Mechanik näher bestimmbar zu machen. Wohl müssen von der Außenwelt Bilder zur Bezeichnung seelischer Vorgänge entlehnt werden, da diese letzteren spät erst zur Beobachtung kamen und unter dem Eindruck der schon ausgebildeten Naturerkenntnis zur Auffassung gelangt sind. Aber dies darf nicht darüber täuschen, wie ungeeignet im Grunde diese von dem Räumlichen und seinen Bewegungen entnommenen Bilder zur Erfassung von Gesetzen sind, deren charakteristische Merkmale eben durch die ganz abweichende Natur der seelischen Vorgänge bedingt sind.

Erstes Gesetz. Wahrnehmungen und Vorstellungen oder deren Be-

standteile, welche einander gleich oder ähnlich sind, treten, unabhängig von der Stelle, welche sie im seelischen Zusammenhang einnehmen, ineinander und bilden einen Inhalt, der in der Regel mit dem Bewußtsein der verschiedenen Akte verbunden ist und Verschiedenheiten zwischen den Inhalten, sofern diese nicht vernachlässigt werden, einschließt. Im Unterschied von dem Kausalzusammenhang der Außenwelt sind für diesen seelischen Vorgang alle Vorstellungen gleich nahe und gleich fern voneinander; auch die am weitesten im seelischen Zusammenhang voneinander abstehenden Vorstellungen treten ineinander, einfach weil sie verwandt sind. Indem dann die Bewußtseins-erregung von dem Gleichen zum Ungleichen nach den Bedingungen von Interesse und Aufmerksamkeit geleitet wird, entstehen von einer gegenwärtigen Wahrnehmung oder Vorstellung aus Reproduktionen des Ähnlichen, Verwandten, Ungleichen, ja Entgegengesetzten.

Zweites Gesetz. Wahrnehmungen und Vorstellungen oder deren Bestandteile, welche in der Einheit eines Bewußtseinsvorganges vereinigt waren, können sich unter gegebenen Bedingungen von Interesse und Aufmerksamkeit gegenseitig reproduzieren. Wir bezeichnen dieses Grundverhältnis als Assoziation, gebrauchen aber diesen Ausdruck in einem engeren Sinne, da Hume und seine englischen Nachfolger auch die Verkettung, welche durch Ähnlichkeit oder Kontrast eine Reproduktion ermöglicht, einschließen. Auch dieses Gesetz darf nicht mechanisch oder atomistisch aufgefaßt werden. Denn wir sehen, wie auf Grund desselben Inhalte auf die verschiedenste Weise in Wahrnehmung und Denken miteinander verkettet werden und ein Zusammenhang des Seelenlebens sich bildet, zu welchem das, was im Bewußtsein vorgeht, jederzeit gleichsam orientiert ist. So vollziehen sich auch die Reproduktionen nicht von einer angrenzenden Vorstellung oder Wahrnehmung aus, sondern sie sind durch diesen ganzen seelischen Zusammenhang bedingt, in dem zwar die Teile nicht klar und deutlich gesondert, die Beziehungen nicht zu vollem Bewußtsein gebracht werden, dennoch aber wirken. Hieraus entspringen Folgen für die Art der Reproduktion zusammengesetzter Bilder, welche auch für das künstlerische Schaffen wichtig sind. Ferner sind die Faktoren sehr kompliziert, aus deren Zusammenwirken die Reproduktion entspringt. Die Vorgänge, durch welche sie bedingt ist, sind folgende: der konstituierende Erfahrungsvorgang, in welchem der Verband von Inhalten gestiftet wurde, dann die späteren Akte, in denen er ganz oder teilweise wieder vorkam, aufgefaßt mit Berücksichtigung der Zwischenräume zwischen ihnen, endlich der gegenwärtige Bewußtseinsstand, von dem aus die Reproduktion stattfand, wieder miteingeschlossen den Zwischenraum, der ihn vom letzten Vorgang der Reproduktion trennt.

Und an diesen Vorgängen unterscheiden wir als Eigenschaften, welche die Reproduktion beeinflussen: den Charakter der Inhalte und Verbindungsweisen, das Interesse, das die Seele diesen in den einzelnen Akten zuwendet sowie die dadurch bedingte Bewußtseinserregung, die Zahl der Wiederholungen und endlich die Abstände der Zeiten, welche diese einzelnen Akte voneinander trennen. In dem Interesse und der Aufmerksamkeit sind so Gefühle und Willensspannungen wirksam, Vorstellungen in das Bewußtsein zu heben.

2. DER ZUSAMMENHANG DES SEELENLEBENS UND DIE VON IHM AUS ERWIRKTEN BILDUNGSPROZESSE

Wir sehen nun nicht mehr von dem umfassenderen und feineren Zusammenhang ab, in welchem die einzelnen zunächst wirkenden Vorstellungen stehen. Nur vermöge dieser Abstraktion konnten wir die eben dargelegten elementaren Vorgänge aus dem Seelenleben herausheben. Wir sehen auch nicht mehr von den inneren Veränderungen ab, welche in den Wahrnehmungen oder Vorstellungen oder ihren Bestandteilen stattfinden. Allein vermöge derselben Abstraktion konnten wir diese Wahrnehmungen usw. als feste, für sich bestehende Elemente auffassen, die nur unterschieden, ineingesetzt, bezogen, zum Bewußtsein gebracht oder aus ihm verdrängt werden. In Wirklichkeit ist zumeist, ich sage nicht immer, ein Vorgang in der Seele zugleich ein Bildungsprozeß; er ist bedingt vom ganzen Zusammenhang des Seelenlebens, und er enthält, von diesem aus erwirkt, auch innere Veränderungen an der Wahrnehmung oder Vorstellung oder einem Bestandteil derselben.

Bildungsprozesse sind also alle die zusammengesetzteren Vorgänge in der Seele, sofern sie vom Zusammenhang des Seelenlebens aus erwirkt werden und nicht nur feste Vorstellungen unterscheiden, ineinssetzen, beziehen, in das Bewußtsein heben oder aus ihm verdrängen, sondern Veränderungen in diesen Wahrnehmungen oder Vorstellungen zur Folge haben. Und zwar besteht eine solche Veränderung nie in der Neuschöpfung von Inhalten, die nirgend erfahren wurden, sondern nur im Ausfallen einzelner Inhalte oder Verbindungen, in der Verstärkung oder Verminderung solcher oder in ihrer Ergänzung durch Inhalte oder Verbindungen, welche nun aus dem Material der Erfahrung zu einer Wahrnehmung oder Vorstellung hinzutreten. Hierzu kommen dann noch ein beständiger Wechsel in der Stärke von Interesse und Bewußtseinserregung, die den einzelnen Bestandteilen in einem gegebenen Augenblick zuteil wird, die Verteilung des Gefühlsanteils, welche hiermit in Zusammenhang steht, sowie die Beziehungen zum Willen.

Der ganze erworbene Zusammenhang des Seelenlebens wirkt auf diese Bildungsvorgänge. Er verändert und gestaltet an den Wahrnehmungen, Vorstellungen und Zuständen, die sich gerade im Blickpunkte der Aufmerksamkeit befinden, denen also die stärkste Bewußtseinsregung zuteil wird. Dieser erworbene Zusammenhang unseres Seelenlebens umfaßt nicht nur unsere Vorstellungen, sondern auch die aus unseren Gefühlen entsprungenen Wertbestimmungen und die aus unseren Willenshandlungen entstandenen Zweckideen, ja die Gewöhnungen unseres Gefühls und unseres Willens. Er besteht nicht nur in den Inhalten, sondern auch in den Verbindungen, die zwischen diesen Inhalten hergestellt sind. Denn diese Verbindungen sind gerade so wirklich, als die Inhalte es sind. Als Beziehungen zwischen Vorstellungsinhalten, als Verhältnisse von Werten zueinander, als Gefüge von Zwecken und Mitteln sind diese Verbindungen erlebt und erfahren.

Und zwar geht durch diesen so verwickelten Zusammenhang eine Gliederung, welche in der Struktur des Seelenlebens angelegt ist. Aus der Außenwelt stammt das Spiel der Reize, das sich im Seelenleben als Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung projiziert; die so entstehenden Veränderungen werden nach ihrem Werte für das Eigenleben im Mannigfachen der Gefühle erlebt und gemessen; dann werden von den Gefühlen aus Triebe, Begehrungen und Willensvorgänge in Bewegung gesetzt; entweder wird nun die Wirklichkeit dem Eigenleben angepaßt und so rückwärts vom Selbst aus die äußere Wirklichkeit beeinflußt, oder das Eigenleben fügt sich der harten und spröden Wirklichkeit. So besteht eine beständige Wechselwirkung zwischen dem Selbst und dem Milieu äußerer Wirklichkeit, in dem es sich findet, und in ihr ist unser Leben. Die Wirklichkeit der Wahrnehmungen, die Wahrheit der Vorstellungen ist in diesem Leben mit einer Wertabstufung verwebt, welche von den Gefühlen her über die ganze Wirklichkeit ausgebreitet ist, und von diesen geht dann die Verkettung zu der Energie und Richtigkeit der Willensäußerungen, die das System der Zwecke und Mittel bilden.

So höchst zusammengesetzt nun dieser Zusammenhang des Seelenlebens ist: er wirkt als ein Ganzes auf die im Blickpunkte der Aufmerksamkeit befindlichen Vorstellungen oder Zustände; seine einzelnen Bestandteile sind nicht klar gedacht und nicht deutlich unterschieden, die Beziehungen zwischen ihnen sind nicht zu hellem Bewußtsein erhoben, und doch wird er besessen und wirkt; das im Bewußtsein Befindliche ist zu ihm orientiert; es ist von ihm begrenzt, bestimmt und begründet. Sätze haben in ihm ihre Gewißheit; Begriffe haben durch ihn ihre scharfe Begrenzung; unsere Lage im Raum und in der Zeit hat an ihm ihre Orientierung. Ebenso empfangen aus ihm

die Gefühle ihr Maß für den Zusammenhang unseres Lebens. Unser Wille, welcher zumeist mit Mitteln beschäftigt ist, bleibt vermittels desselben Zusammenhangs beständig des Gefüges der Zwecke gewiß, in welchem die Mittel begründet sind. So wirkt dieser Zusammenhang in uns, dunkel wie wir ihn besitzen. Er reguliert und beherrscht glühende Wünsche des Augenblicks, die das Bewußtsein ganz zu erfüllen scheinen, und neue Begriffe oder Tatsachen, die noch fremd, ja feindlich ihm gegenüberstehen.

3. DIE DREI HAUPTFORMEN DER BILDUNGSVORGÄNGE UND DIE STELLUNG DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS IM ZUSAMMENHANG DES SEELENLEBENS

Wir nehmen den Unterschied von Vorstellung, Fühlen und Wollen hier als einen Tatbestand der inneren Erfahrung hin. Wie wir uns hier bei der Grundlegung der Poetik beschreibend verhalten und erklärende Hypothesen ausschließen, dürfen wir bei diesen empirisch gegebenen Unterschieden stehen bleiben. Und zwar sind diese drei Klassen von Vorgängen in der Struktur des Seelenlebens, die eben dargestellt wurde, miteinander verknüpft. Aus dieser entsteht nun die Trennung in drei große Gebiete der Bildungsprozesse.

Die Bildungsprozesse des Denkens und Erkennens verlaufen zunächst in den dargestellten Vorgängen. Geht man über das Unterscheiden, Ineinsetzen, Beziehen, Reproduzieren der Vorstellungen und die Verdrängung derselben hinaus, so trifft man unter diesen Bildungsvorgängen zunächst auf die Apperzeption. Sie bildet den einfachsten Fall, in welchem der Zusammenhang des Seelenlebens auf einen Einzelvorgang wirkt und von diesem eine Rückwirkung empfängt. Wir verstehen unter Apperzeption die durch die Richtung der Aufmerksamkeit vermittelte Aufnahme von Erfahrungsinhalten, Sinnesempfindungen oder inneren Zuständen, in den Zusammenhang des Bewußtseins. Zunächst ist sie also durch ganzes oder teilweises Ineinandertreten der neuen Erfahrungsinhalte und einer bereits vorhandenen Vorstellung bedingt. Hierdurch wird die Aufnahme der so entstandenen Wahrnehmung-Vorstellung in den Zusammenhang, in welchem sich die Vorstellung schon befand, vermittelt. Und so kann entweder eine Änderung in den Erfahrungsinhalten oder in dem Zusammenhang des Seelenlebens bewirkt werden. Andere Bildungsprozesse werden von inneren Antrieben aus, die im Spiel der Vorstellungen liegen, eingeleitet, bemächtigen sich der Wahrnehmungen und gestalten sie um. Denn eben in dem beständigen Wechsel äußerer Anstöße von den Wahrnehmungsinhalten her und innerer Antriebe vollzieht sich die

Ausarbeitung unseres Seelenlebens.¹ Ferner finden zwischen bloß reproduzierten Vorstellungen Bildungsvorgänge statt. So charakterisiert ein Dichter eine erfundene Gestalt durch weitere Züge, welche er der Erinnerung entnimmt, oder ein Forscher leitet aus Daten, in deren Besitz er schon war, die Erklärung einer Tatsache ab, die ihm längst bekannt gewesen.

Indem nun der Wille diese elementaren Vorgänge und Bildungsprozesse in energischer Spannung, mit dem Bewußtsein seines Zieles, lenkt, entsteht jene tiefgreifende Verschiedenheit, welche von dem Spiel unserer Vorstellungen das logische Denken trennt. Wenn die Psychologie von der Totalität des Lebens ausgeht, wenn sie das Ineinandergreifen von Willens- und Vorstellungsvorgängen erfaßt, dann braucht sie nicht das Spiel der Vorstellungen von dem beziehenden Denken zu trennen und über den unwillkürlichen Prozessen eine höhere Form des geistigen Lebens anzunehmen. Sonderbare Vorstellung! Ein Vorgang der Verschmelzung und über ihm, ganz in der Wurzel von ihm getrennt, der logische Vorgang der Gleichsetzung; ein Vorgang der Ideenassoziation und über ihm, aber unabhängig, logische Verknüpfung der Vorstellungen. In Wirklichkeit ist es nur gleichsam eine höhere Lage der dargelegten Vorgänge, eine Zusammensetzung höheren Grades, besonders aber der Anteil des Willens, was in den Vorgängen des Denkens hinzutritt. So entspringt zunächst der einfache logische Operationenkreis; von ihm sind dann die zusammengesetzten logischen Vorgänge, Denkformen, Denkgesetze, bedingt; diese Entwicklung wird von der Sprache getragen, welche die Erwerbungen des Seelenlebens festhält, in Formen fixiert und von einer Generation auf die andere überliefert. Es entspringen die Wissenschaften, als die mächtigen Organe der Bildungsprozesse, welche die Vorstellungen zur Darstellung und Erklärung der Wirklichkeit geeignet machen. Und hier entstehen auch die Hypothesen: Begriffe und Verbindungen von Begriffen, welche zum Zweck dieser Erklärung den Kreis der Erfahrungen überschreiten. Wenn man den Begriff der Einbildungskraft anwenden will, so würden die Hypothesen dem Begriff der wissenschaftlichen Einbildungskraft unterzuordnen sein.

¹ Steinthal, Abriß der Sprachwissenschaft I 166 ff. und Lazarus, Leben der Seele I 253 ff. benutzen den Ausdruck Apperzeption, um die verwickelteren Bildungsprozesse überhaupt zu bezeichnen. Wundt, Physiologische Psychologie II 210 ff. bezeichnet jeden durch die innere Willenshandlung der Aufmerksamkeit geleiteten Vorgang in den Vorstellungen als Apperzeption. Da dieser Ausdruck aber in der Schule von Leibniz einen festen Sinn erhalten hatte und andere Ausdrücke für die von jenen Forschern abgegrenzten Gruppen von Vorgängen vorhanden sind, ist im obigen der ältere Sprachgebrauch beibehalten worden.

Wenn so von den Eindrücken der Außenwelt her Veränderungen im Vorstellungsleben entstehen, Bildungsprozesse des Wahrnehmens oder Denkens in ihm angeregt werden und natürlich auch der Stand der Gefühle sich ändert, so entspringen hieraus Antriebe, die auf die Außenwelt zurückwirken. Denn die Gefühle rufen unter bestimmten Bedingungen des seelischen Zusammenhangs Willensvorgänge hervor. So entsteht eine andere Klasse von Bildungsprozessen von den Willensvorgängen aus. Der Willensvorgang entspringt nicht aus den Vorstellungen und dem Gefühl durch den bloßen Hinzutritt des physiologischen Vorgangs im motorischen System; das beweist die innere Willenshandlung. Er ist vielmehr für unsere innere Erfahrung eine ebenso primäre Tatsache als der Gefühlsvorgang. Dies genügt uns bei unserem beschreibenden Verfahren. Wir unterscheiden nun äußere Willenshandlungen, welche unserem Innenleben und seinen Bedürfnissen die Außenwelt anpassen und Vorgänge der Natur beherrschen oder solche der Gesellschaft leiten wollen, von inneren Willenshandlungen, welche den Gang unserer Vorstellungen, Gefühle und Leidenschaften lenken. Unsere äußeren Willenshandlungen bringen das wirtschaftliche Leben, die Rechts- und Staatsordnung, die Naturbeherrschung hervor. Aus den inneren Willenshandlungen entspringen unter anderem die innere sittliche Bildung und der von dieser getragene religiöse Vorgang. Denn der religiöse Vorgang ist zwar zunächst auch mit den äußeren Willenshandlungen verflochten: der Mensch möchte sich durch seine religiösen Akte das Gelingen seiner äußeren Handlungen sichern. Er ist auch mit den primitiven Erkenntnisproblemen verwebt: der Mensch möchte das Dunkel um ihn, das ihn bedingt und auf ihm lastet, durchdringen. Aber die inneren Willenshandlungen werden zum eigentlichen Kern des religiösen Vorgangs bei entwickelterer Kultur. Und nun stehen mit den Willenshandlungen mannigfache Bildungsprozesse der Vorstellungen in Zusammenhang. Ihr gemeinsames Merkmal ist, daß die Inhalte des Willens und die Verhältnisse in ihm in den Vorstellungen ihren Ausdruck gewinnen. Zunächst ist ja in jedem Willensakt eine Beziehung eines vorschwebenden Effektbildes zu dem Willen, welche durch die Gefühle bedingt ist, und dieses Effektbild ist naturgemäß vom Willen aus in einer die Wirklichkeit überschreitenden Weise geformt. Alsdann stehen diese Zwecke zueinander in Verhältnissen, welche in dem Gefüge des Willens von seinen elementaren Antrieben ab ihren Grund haben. In den Verhältnissen dieser Zwecke zu dem Mannigfachen der Mittel sowie andererseits den Beziehungen der Willen zueinander in Herrschaft und Abhängigkeit schließt der Inbegriff dieser praktischen Vorstellungsinhalte und ihrer Beziehungen ab. Durch Abstraktion entstehen prak-

tische Kategorien wie Gut, Zweck, Mittel, Abhängigkeit, und sie werden auch über unsere menschliche Willenssphäre hinaus angewandt. Innerhalb der inneren Willenshandlungen entsteht das Ideal. So entspringen in den Bildungsprozessen dieser Klasse ebenfalls Vorstellungen, welche die Wirklichkeit überschreiten. Wenn man sie unter den Begriff der Einbildungskraft ordnete, müßte man von einer praktischen Phantasie reden.

Zwischen diesen beiden Sphären erstreckt sich das weite Gebiet derjenigen Bildungsprozesse, in denen Vorstellungsinhalte und deren Verbindungen von den Gefühlen aus bestimmt und geformt werden, ohne daß aus der Gefühlslage ein Antrieb zur Anpassung der äußeren Wirklichkeit an den Willen oder des Willens an diese hervorgehe. Dies kann nur in zwei Fällen eintreten. Vorübergehend wird eine Gleichgewichtslage des Gefühls erreicht, in welcher gleichsam ein Feiertag des Lebens eintritt. Festliche Freude, Geselligkeit, Spiel und Kunst erweitern, steigern und formen solche Gefühlslage. In diesem Fall strebt die Stimmung, alle Vorstellungen sich zu unterwerfen, soweit die Gemütslage ein Verhältnis zur Wirklichkeit mit einschließt. Oder eine Gefühlslage enthält zwar eine Spannung in sich, diese kann aber durch keine äußere oder innere Willenshandlung aufgehoben werden. Erschütternde unaufhebbare Tatsachen teilen ihre dunkle Farbe allen Dingen mit und in schwermütigem Grübeln entstehen Bilder, die ihnen gemäß sind.

Die Bildungsprozesse, welche unter solchen Umständen unter der Einwirkung der Gefühle innerhalb unserer Vorstellungen eintreten, beschreiben ebenfalls einen weit ausgedehnten Kreis. Er reicht von dem Bilde, das der Hypochonder sich von seinem Augenleiden oder der Tiefgekränkte von seinem Quälgeist entwirft, bis zu der Venus von Milo, den Madonnen Raphaels und dem Faust. Hier waltet überall das Grundgesetz, daß Vorstellungen, die von einer Gefühlslage aus geformt sind, wiederum diese regelmäßig hervorrufen können. Insbesondere suchen die gesteigerten Gefühlslagen gleichsam eine Entladung in Gebärden, Lauten und Verbindungen, die dann als Symbole dieses Gefühlsgehalts im Betrachter oder Hörer das Gefühl wieder anregen. So ruft ein Sinken oder Heben der Stimme, ein bestimmtes Tempo, Wechsel in Stärke oder Tonhöhe oder Geschwindigkeit, wie sie aus der Gefühlslage hervorgehen, auch wieder ein entsprechendes Gefühl hervor; die Schemata entstehen, deren sich die Musik bedient.

Diese Bildungsvorgänge ermöglichen, in die Ausbildung der höheren Gefühle, sowohl innerhalb der Individualexistenz als innerhalb der Entwicklung der Menschheit, eine Kontinuität zu bringen. Auch hier,

wie in der Sphäre des Vorstellens und Denkens, vermag die Willensbeteiligung solche Gestaltung der Bilder folgerecht zu vollbringen. So entstehen die festen Formen der Geselligkeit, der Festesfreude und der Kunst. Und auch hier überschreiten die so entstehenden Bilder die Grenze der Wirklichkeit; bezeichnen wir das Vermögen zu solchen Vorgängen in einem Begriff, so ist es die künstlerische, die dichterische Einbildungskraft, welche hier waltet, und sie ist nun unser Problem.

4. DIE GEFÜHLSSKREISE UND DIE AUS IHNEN STAMMENDEN ÄSTHETISCHEN ELEMENTARGESETZE

Da diese Bildungsvorgänge von dem Spiel der Gefühle aus erwirkt werden, so muß in einer Analyse des Gefühls die Unterlage für ihre Erklärung gesucht werden. Die Bedeutung des Gefühlslebens für das künstlerische Schaffen hat sich nie der Betrachtung entziehen können. Aus der Erfahrung von den Verhältnissen der Formen zu unseren Gefühlen entspringt die Bedeutung, welche die Verhältnisse der Linien, die Verteilung von Kraft und Last und die Symmetrie im architektonischen und bildlichen Aufbau haben. Aus der Wahrnehmung von den Beziehungen unserer Gefühle zu dem Wechsel der Stimme nach Höhe und Tiefe, Rhythmus und Stärke entsteht der Aufbau der betonten Rede und der Melodie. Aus den erworbenen Einsichten über die Wirkung von Charakteren, Schicksalen und Handlungen auf unsere Gefühle bildet sich die ideale Gestaltung der Charaktere und die Führung der Handlung. Aus den geheimnisvollen Beziehungen zwischen den gefühlten Unterschieden des Seelenlebens und dem Mannigfachen der Körperformen erwächst das Ideal in der bildenden Kunst. So wird die Analysis des Gefühls den Schlüssel für die Erklärung des künstlerischen Schaffens enthalten.

Und zwar treten uns im wirklichen Leben die Gefühle überall in einer sehr großen Verwicklung gegenüber. Wie ein Wahrnehmungsbild sich aus einer großen Mannigfaltigkeit von Empfindungsinhalten zusammensetzt, so ist auch ein Gefühlszustand aus elementaren Gefühlen entstanden, welche die Analysis aufzusuchen hat. Ich stehe vor einem Gemälde; die einzelnen Farben haben ihren Gefühlston; dann tritt das Gefühl der Farbenharmonie, der Kontraste in den Farben, der Schönheit in den Linien, des Ausdrucks in den Personen hinzu: aus solchem allem entsteht das Gefühl, mit welchem Raphaels Schule von Athen mich ganz erfüllt und befriedigt. Und zwar treten die Gefühle in Formen auf, welche durch eine bestimmte Art von Zusammensetzung aus Elementargefühlen gebildet sind. Solche Formen sind Freude, Wehmut, Haß. Aber diese Formen stehen untereinander in

keinem ersichtlichen Zweckzusammenhang und lassen sich nicht in einem System ordnen.

Die Mannigfaltigkeit der Gefühle zeigt zunächst Unterschiede des Erregungsgrades. Die Gefühle können in einer Reihe von Intensitäten geordnet werden, die sich von einem Nullpunkt der Indifferenz aus in der einen Richtung nach Intensitätsgraden von Lust, Gefallen und Billigung, in der anderen nach Graden der Unlust, des Mißfallens und der Mißbilligung darstellen. Aber die Gefühle zeigen auch qualitative Unterschiede. Zur Zeit ist die Frage unauflösbar, ob diese qualitativen Unterschiede ausschließlich aus dem Vorstellungsgehalt und dem Willen entspringen, oder ob unabhängig hiervon in den Funktionen des Gefühlslebens solche Unterschiede außer denen des Grades von Lust oder Unlust bestehen. Denn eben in dem Ineinander dieser Seiten der Seele ist das Leben; wir vermöchten nicht zu sagen, welche Vorgänge im Vorstellen übrigblieben, hinweggedacht den Anteil von Gefühl und Wille in Interesse und Aufmerksamkeit; wir können ebenso wenig sagen, ob die im Gefühlsvorgang auftretende Leistung für sich genommen, nur eintönig in Graden von Lust und Schmerz bestehen würde. Innerhalb der gegebenen qualitativen Mannigfaltigkeit der Gefühle suchen wir die elementaren Vorgänge.

Die einfacheren Bestandteile, aus denen sich unsere Gefühle zusammensetzen, wiederholen sich in ähnlicher Weise, als es die Bestandteile der Wahrnehmung, also die Empfindungen tun, und zwar finden wir, daß im Kausalzusammenhang des Seelenlebens regelmäßig aus einer bestimmten Klasse von Antezedenzien eine bestimmte elementare Klasse von Gefühlsvorgängen entsteht. Wie einer Reizklasse ein Kreis von Sinnesqualitäten entspricht, so entspricht einer bestimmten Klasse von Antezedenzien des Gefühls ein bestimmter Gefühlskreis. So kann ich die elementaren Gefühle nach Kreisen ordnen, und sie bilden in diesem Sinne eine übersehbare Mannigfaltigkeit.

Reizvorgänge ohne die Vermittlung dadurch angeregter Vorstellungen sind nur Antezedenzien der sinnlichen Lust- und Schmerzgefühle. Der Zusammenhang ist hier ein Problem der Psychophysik. Diese sucht die Vermittlungen auf, welche innerhalb des Körpers von dem Reiz hinüberführen zu dem Gefühl. Der Übergang von dem letzten Glied des physiologischen Vorgangs zum Gefühl selber kann natürlich so wenig faßbar gemacht werden als der zur Empfindung. — In allen anderen Fällen aber sind seelische Vorgänge die Antezedenzien der Gefühle. Wohl hat der Übergang aus einem seelischen Vorgang als Antezedens zu dem Gefühle als der Folge die Selbstverständlichkeit, welche immer das innere Gewahren des Erwirkens begleitet; wohl kommt diesem Zusammenhang der innere Zwang zu, den wir als Not-

wendigkeit bezeichnen; wohl besteht endlich eine Konstanz, mit welcher unter sonst gleichen Umständen stets ein gegebener Empfindungs- oder Vorstellungsbestand ein bestimmtes Gefühl erwirkt; aber wie das geschehe und warum eine bestimmte Klasse von Vorgängen gerade mit einer solchen von elementaren Gefühlen verknüpft sei, darüber wissen wir nichts; auch klärt dieses Verhältnis die Formel nicht auf, nach der im Gefühl der Wert eines Zustandes oder einer Veränderung erlebt wird. Denn Wert ist ja nur der vorstellungsmäßige Ausdruck für das im Gefühl Erfahrene. Aber eben darum ist uns, da bestimmte Vorgänge mit ähnlicher Konstanz Gefühle erwirken, als bestimmte Reize Empfindungen, in den elementaren Gefühlen ein Erfahrungskreis aufgeschlossen, als dessen Gegenstand wir die Wertbestimmungen bezeichnen können. Wir genießen in der Lust teils die Beschaffenheit der Gegenstände: ihre Schönheit und ihre Bedeutung, teils die Steigerungen unseres eignen Daseins: Beschaffenheiten unserer Person, die unserem Dasein Wert geben. Diese zweifache Beziehung ist in der Wechselwirkung zwischen unserem Selbst und der Außenwelt angelegt. Wie wir in den Empfindungen die äußere Wirklichkeit erfahren, so in den Gefühlen Wert, Bedeutung, Steigerung oder Minderung des Daseins in uns oder in etwas außer uns.

Wir durchlaufen die Gefühlskreise, indem wir gleichsam von außen nach innen vordringen.

Den ersten Kreis elementarer Gefühle bilden diejenigen, welche das Gemeingefühl und die sinnlichen Gefühle zusammensetzen. Das Charakteristische derselben ist, daß der physiologische Vorgang ohne Mittelglied von Vorstellungen Schmerz oder Lust hervorruft. Meynert hat über die einzelnen Glieder in diesem Kausalzusammenhang ansprechende Vermutungen geäußert.¹ — Der zweite Gefühlskreis wird durch die elementaren Gefühle gebildet, welche aus den Empfindungsinhalten unter der Bedingung eines konzentrierten Interesses hervorgehen. Schon der Intensitätsgrad der Empfindung steht in einem gesetzmäßigen Verhältnis zu Lust und Unlust. Zu hohe oder zu geringe Intensitätsgrade wirken unangenehm, mittlere an sich erfreulich. Alsdann stehen aber auch die Qualitäten der Empfindung in einem gesetzmäßigen Verhältnis zu einem Gefühlston, der im Fall einer dieser Empfindung zugewandten konzentrierten Aufmerksamkeit sie begleitet. Goethe hat über die Wirkung einfacher Farben in diesem Sinne Versuche angestellt. Ebenso besteht eine solche Wirkung der in der Empfindung einfachen Töne. Die Feststellung, welche Empfindungen hier elementar, welche aus einer Verschmelzung mehrerer Emp-

¹ Meynert, *Psychiatrie* 1884 S. 176 ff.

findungen entstanden, aber durch die Aufmerksamkeit und Übung dabei trennbar seien, bietet die bekannten Schwierigkeiten, welche die Elementartheorie der Musik umgeben. In der Poesie bedingen diese Gefühle die ästhetische Wirkung, insofern schon das Vorwiegen weicher Laute in dem Tonmaterial manchen lyrischen Gedichten, vor allen Goethes, einen ungesuchten Reiz gibt. Wir können das ästhetische Prinzip, nach welchem die einfachen Empfindungselemente, die in der Kunst verwandt werden, für sich eine solche Wirkung hervorzurufen geeignet sind, als das des sinnlichen Reizes bezeichnen.

Der dritte Gefühlskreis umfaßt die Gefühle, welche in Wahrnehmungen entspringen, also durch Beziehungen von Sinnesinhalten aufeinander hervorgerufen werden. So wirken in Ton und Farbe Harmonie oder Kontrast; unter den Raumgefühlen ist das am meisten durchgreifende das Wohlgefallen an der Symmetrie und unter den Zeitgefühlen das am Rhythmus; aber auch die unermeßliche Weite des eintönig blauen Himmels oder des Meeres ruft ein starkes ästhetisches Gefühl hervor. Die Poesie bringt durch die Beziehungen der Töne zueinander in ihrem sprachlichen Material, ganz abgesehen von der Bedeutung der einzelnen Worte, eine sinnliche Freude von großer Mannigfaltigkeit und Stärke hervor. In der Untersuchung dieser elementaren Gefühle hat die Poetik eine ihrer wichtigsten Grundlagen. Sie muß insbesondere das rhythmische Gefühl in seinem Ursprung, vermöge dessen es im Lebensgefühl selber wurzelt, aufsuchen. Denn wie unser Körper außen überall Symmetrie zeigt, so geht durch seine inneren Funktionen der Rhythmus. Der Herzschlag wie die Atmung verlaufen in Rhythmen, das Gehen in einer regelmäßigen Pendelbewegung. In langsamerem, doch auch regelmäßigem Wechsel folgen einander Wachen und Schlaf, Hunger und Mahlzeit. Die Arbeit wird durch den Rhythmus der Bewegungen erleichtert. Gleichmäßig fallende Tropfen, rhythmisch rückkehrende Wellen, der einförmige Takt, den die Wärterin dem Kinde hören läßt, wirken beschwichtigend auf die Gefühle und erregen so den Schlaf. Die Erklärung dieser umfassenden psychischen Bedeutung der Rhythmik ist ein noch ungelöstes Problem. Denn daß wir vermittels des Rhythmus leichter das Ganze des Empfindungswechsels einheitlich auffassen, erklärt augenscheinlich nicht die elementare Gewalt des Rhythmus. Erwägt man das Verhältnis einer einfach auftretenden Empfindung zu dem Rhythmischen der Bewegungen, wie sie für Gesicht und Gehör den Reiz bilden, und betrachtet nun die Freude am Rhythmus als die Wiederkehr eines ähnlichen Verhältnisses in höherer Ordnung, da die Teile dieses rhythmischen Verlaufs Empfindungen sind, so bleibt das doch vorläufig eine unbeweisbare Hypothese. Gerade die Poetik hat hier die Aufgabe,

zunächst empirisch die Tatsachen ihres weiten Gebietes, vom Lied, der Melodie und dem Tanz der Naturvölker bis zu der Gliederung des griechischen Chorliedes vergleichend zu bearbeiten. Dann erst wird die Rhythmik und Metrik, wie sie von den hochgebildeten Literaturen abstrahiert ist, in den weiteren Zusammenhang treten, welcher die Mittel zur Entscheidung über die streitigen psychologischen Hypothesen liefert.

Wir bezeichnen das Prinzip, nach welchem die Empfindungselemente des Kunstwerks in Verhältnissen, die das Gefühl wohltätig erregen, stehen müssen, als das der wohlgefälligen Verhältnisse der Empfindungen. Die Lust am Rhythmischen wie die an Lautverbindungen ist allerdings in der Poesie nicht nur durch diese elementaren Verhältnisse bedingt, sondern auch durch die Assoziationen, die vom Inhalt her dem Rhythmischen und den Lautverbindungen eine Bedeutung geben.

Der vierte Gefühlskreis wird gebildet von der großen Mannigfaltigkeit der Gefühle, welche aus der denkenden Verknüpfung unserer Vorstellungen entspringen und abgesehen von dem Verhältnis ihres Gehaltes zu unserem Wesen durch die bloßen Formen der Vorstellungs- und Denkvorgänge angeregt werden. In den weiten Umkreis dieser Gefühle fallen die Abstufungen im Gefühl des Gelingens, welche unser Vorstellen und Denken begleiten, das angenehme Gefühl von Evidenz und das störende des Widerspruchs, die Freude an dem einheitlichen Zusammenhang des Mannigfaltigen, die Unterhaltung, die aus einem überschaubaren Wechsel entspringt und das Gefühl der Langeweile, die Freude am Witz und dem Komischen und die Überraschung, welche scharfsinniges Urteil hervorruft usw.

Man bemerkt, wie die Zergliederung in Elementargefühle dadurch für die Poetik bedeutend wird, daß sie die große Verflechtung derselben zeigt, welche im poetischen Eindruck stattfindet. Indem sich so ein Gefühlskreis an den anderen schließt, erklärt sich, wie Elementargefühle, die noch gar nicht durch den Gehalt der Poesie beeinflusst sind, sich zu einem Effekt verknüpfen können, durch welchen auch ein leidvoller Inhalt in ein Medium von Wohlklang, Harmonie, Rhythmik, unterhaltenden und erhebenden Formen des Vorstellens und Denkens tritt. Und nun erkennt man, wie die Form in der Poesie ein Zusammengesetztes und gerade vermöge der Zusammensetzung der Gefühle höchst Wirksames ist.

Daher ist dieser Gefühlskreis sehr wichtig, und die Poetik trifft hier wieder auf Probleme von großer Tragweite. Denn aus der Beziehung der Vorstellungen aufeinander im Denken entspringen die für die Poesie so wichtigen Formen und Formbestandteile: der Witz, das

Komische, das Gleichnis, die Antithese sowie das Verhältnis der Überschaubarkeit und Einheit eines Mannigfachen im Denken zu dem in diesem Mannigfaltigen gegebenen Reichtum. Dies Verhältnis ermöglicht uns, gleich fern von Zerstreuung und langweiliger Monotonie, in rezeptivem Verhalten Befriedigung zu finden.¹ Ebenso entspringt hier das folgende vom Verhältnis der Vorstellungen im Denken ausgehende Gefühl: „Wenn voneinander abweichende Anlässe, sich eine und dieselbe Sache vorzustellen, eintreten, so ist es im Sinne der Lust, gewahr zu werden, daß sie wirklich auf eine übereinstimmende Vorstellung führen, im Sinne der Unlust, gewahr zu werden, daß sie auf eine widersprechende Vorstellung führen.“² Natürlich müssen hierbei die Beziehungen zwischen Vorstellungen im Denken, wie Gleichheit und Unterschied, Einstimmigkeit und Widerspruch, so weit in klares Bewußtsein erhoben werden, daß eine Wirkung dieser Beziehungen auf das ästhetische Gefühl möglich wird.³ Fassen wir dies alles zusammen, so gefällt ein Kunstwerk, weil die Formen der Vorstellungs- und Denkvorgänge, welche seine Auffassung im Empfangenden hervorruft, noch abgesehen von der Beziehung des Gehaltes zu den inhaltlichen Antrieben, von Lust begleitet sind. Ich bezeichne dies als das Prinzip des Wohlgefälligen aus der denkenden Verknüpfung der Vorstellungen. Geschichtlich bedeutende Einzelprinzipien sind in ihm enthalten: Einheit des Interesses, „Viel aus Einem und in Einem“ von Leibniz, Einheit im Mannigfaltigen, Verstandesangemessenheit. Das ausgehende siebzehnte und das anhebende achtzehnte Jahrhundert haben dies Prinzip besonders der Kunst und Poesie zugrunde gelegt. Damals kam seine Bedeutung für das Kunstwerk durch die in ihm enthaltenen Formeln vollständig, obwohl einseitig zum Bewußtsein. Man versteht aus dem Geiste dieser Zeit das von Montesquieu formulierte Geheimnis ihrer Poesie, in einem Worte viel zu sagen. Ein großer Gedanke ist nach ihm ein vielumfassender, der mit einem Schlage eine Fülle von Vorstellungen zum Bewußtsein bringt. Hier ist das Große in die Form des denkenden Auffassens aufgelöst. Das war der Geist der Poesie von Voltaire und Friedrich dem Großen.

Wenn das Mannigfache dieser elementaren Gefühle in der Form der Dichtung, welche natürlich zum Gehalt in Beziehung steht, zusammen wirkt und auch das grausamste und bitterste Schicksal in eine

¹ Nach den älteren Ästhetikern am besten behandelt von Fechner, *Vorschule der Ästhetik* I 53 ff. als Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen.

² So formuliert Fechner I 80 ff. das Prinzip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit.

³ Dieser Satz I 84 f. von Fechner als Prinzip der Klarheit bezeichnet. Die drei erörterten Prinzipien faßt Fechner zusammen als die „drei obersten Formalprinzipie“.

Sphäre von Wohllaut und Harmonie erhebt — was in so manchen Versen des Homer oder Shakespeare oder auch in der Prosa der Wahlverwandtschaften erfahren werden mag —: so treten wir jetzt in die Gefühlskreise ein, in welchen die aus dem Gehalt der Dichtung stammenden ästhetischen Wirkungen liegen. Der fünfte Gefühlskreis entsteht von den einzelnen, durch das ganze Leben hindurchgreifenden materialen Antrieben aus, deren wir in Gefühlen nach ihrem ganzen Inhalt inne werden. Diese Gefühle treten hervor, wenn die elementaren Triebe von dem sie umgebenden Milieu oder auch von inneren Zuständen aus Hemmungen oder Förderungen erfahren. Verwoben mit unseren Instinkten, aus den Wurzeln der sinnlichen Gefühle aufsteigend, durchziehen sie die ganze moralische Welt. Aus den Tiefen des sinnlichen Gefühls reichen aufwärts der Nahrungstrieb, der Trieb der sinnlichen Selbsterhaltung oder Wille zu leben, der Trieb der Fortpflanzung und die Liebe zur Deszendenz. Diese sind die starken Federn in der Uhr des Lebens, die Muskeln, welche die Fortbewegung des ungeheuren Geschöpfes: Gesellschaft erwirken. Nahe an die sinnliche Gewalt dieser Antriebe reicht die Macht von Triebfedern heran, die einer höheren Region angehören. Was sich als Selbstbewußtsein darstellt, ist, nach der praktischen Seite angesehen, Streben nach Erhaltung und Vervollkommnung der Person sowie Selbstschätzung; dies sind nur verschiedene Seiten desselben Tatbestandes, und Gefühle der mächtigsten Art knüpfen sich an denselben. Indem Hemmungen und Förderungen hinzutreten und Relationen aufgefaßt werden, entstehen die meist sehr zusammengesetzten Einzelgefühle von Eitelkeit, Ehrgefühl, Stolz, Scham, Mißgunst usw. Und ebenso mächtig durchherrscht die Gesellschaft die andere Gruppe von Gefühlen, in denen wir Leid und Lust anderer als unsere empfinden und das Leben anderer gleichsam in unser eignes Ich aufnehmen: Sympathie, Mitleid, Liebe. Die ganze feinere Beweglichkeit und Empfindbarkeit der Gesellschaft beruht zunächst auf diesen beiden großen Zügen des menschlichen Fühlens.

Die Poesie hat ihren elementaren Stoff in diesem Gefühlskreis. Je tiefer Motiv und Handlung in diese Wurzeln des Lebens hinabreichen, desto sinnlich gewaltiger bewegen sie. Das Erleben der großen elementaren Antriebe der menschlichen Existenz, der aus ihnen entspringenden Leidenschaften und der Schicksale derselben in der Welt, nach ihrer kernhaften psychologischen Mächtigkeit, ist die eigentliche Basis alles dichterischen Vermögens. Es macht zunächst der Grundlage nach den großen Dichter, daß in seiner viel mächtigeren Seele diese Antriebe breiter, massiver wirken als in den Seelen seiner Leser oder Zuhörer; von da entsteht die Erweiterung und Stei-

gerung der ganzen Lebendigkeit, welche die am meisten elementare Wirkung aller Poesie auf diesen Leser oder Hörer ist. Wenn man mit Fechner Prinzipien (Gesetze) formuliert, welche das Schaffen regeln und in dem Schönen verwirklicht sind, dann muß hier ein Prinzip der Wahrhaftigkeit, im Sinne einer mächtigen Wirklichkeit der dichterischen Person und der elementaren Antriebe in ihr, aufgestellt werden.¹ Dasselbe wird in allen Künsten Gültigkeit haben. Denn auch wo gar keine äußere Wahrheit im Sinne von Abbildung eines Wirklichen angestrebt wird, wie in Architektur und Musik, ist die Abstammung der Formen aus dieser Mächtigkeit eines kernhaften Menschen, nicht aus bloßer Nachahmung des Lebens anderer oder gar der von ihnen geschaffenen Formen, das, was einem Tonwerk oder einem Kirchenbau seine Wahrhaftigkeit gibt.

Aber der Wille, in welchem diese Triebe sich auswirken und Leidenschaften hervorrufen, hat allgemeine in diesen Trieben und Leidenschaften sich äußernde Eigenschaften, deren wir nun auch inne werden. Die Eindrücke, in denen wir sie fühlen, sind von dem eben geschilderten Gefühlskreis verschieden, so nahe vielfach die Verwandtschaft ist. Der letzte Gefühlskreis entsteht also, indem wir der allgemeinen Eigenschaften der Willensregungen innwerden und ihren Wert erfahren. Die sehr große Mannigfaltigkeit in diesem Gefühlskreis entspringt aus dem Mehrfachen dieser Eigenschaften, aus den Relationen, in welche sie gleichsam zersplittern, aus den Verschiedenheiten des Erfahrens, je nachdem wir uns nur dieser Eigenschaften mächtig fühlen oder ihren Wert im Urteil über uns selbst erfahren oder im Urteil über andere den Wert des fremden Willens bestimmen. Wir zählen nun äußerlich auf. Das frohe Gefühl unserer Kraft. Innwerden des folgerichtigen Festhaltens an dem unserem Willen Wesenhaften im Wechsel der Umstände, hindurchgreifend durch die Zeit und sie für den Willen vernichtend: also Charakter oder Konsequenz. Daran sich anschließend: Treue, Mut, Nichtachtung der Gefahr oder des Leidens, verglichen mit dem vom Charakter Erfaßten. Reichtum des in den Willen aufgenommenen Lebensgehaltes, der in der Einheit desselben geordnet und in freudiger Erweiterung des Lebensgefühls genossen wird. Die Folgerichtigkeit, für die auch die Bindung einem anderen Willen gegenüber, unabhängig von der Zeit, fest bleibt und welche diese Bindung anerkennt, durch was für Akte

¹ Fechners Prinzip der Wahrheit I 80 ff. ist mit dem der Widerspruchslosigkeit verbunden und bezeichnet: wir sind nur von Kunstwerken befriedigt, die der Forderung an äußere Wahrheit soweit genügen, als wir Anlaß finden, eine Übereinstimmung der Kunstwerke mit äußeren Gegenständen nach Idee oder Zweck derselben vorauszusetzen.

von Empfangen, Genießen oder Festsetzen sie auch entstanden sein mag: also die Rechtschaffenheit und Pflichttreue. An sie schließt sich Dankbarkeit, Verehrung usw. Und wie ich selbst mich als Person schätze und die Sphäre meines Rechtes behüte, so finde ich mich auch gezwungen, Personalität mir gegenüber als Selbstwert anzuerkennen und in ihrer Sphäre zu schützen: so entstehen Recht und Gerechtigkeit. Mannigfache Gefühle schließen sich hieran, von dem Antrieb zur Ahndung des Unrechts bis zu dem der Billigkeit. Endlich ist in der Kraft des Willens, als das Höchste, angelegt, daß die Person sich hingeben und aufopfern kann für die Sache oder die Menschen, mit denen sie durch starke Triebe verbunden ist: die höchste Eigenschaft des Willens, seine eigentliche Transzendenz, da er dem Gesetze der Erhaltung durch diese Eigenschaft entnommen und über den ganzen Naturlauf durch sie erhoben ist.

Die von Herbart aufgestellten sittlichen Ideen sind nur schattenhafte Abstracta, welche aus der Auffassung der Eigenschaften und ihres Wertes an dieser dem Verstande nie ganz durchdringlichen Lebendigkeit unseres Willens entspringen. Da wir diese Lebendigkeit nur in solchen einzelnen Eigenschaften auffassen und in ihrem Werte schätzen können, da die innere Struktur, in welcher diese Eigenschaften verwebt sind, sehr schwer und vielleicht nie ganz erkennbar ist: konnte bei Herbart die Darstellung in elementaren Ideen entstehen, wie er sie am sittlichen Urteil aufgefaßt hatte.

Die Gefühle, welche hier entstehen und in vielfachen Brechungen bald als Bewußtsein eignen Wertes, bald als Urteil über andere Personen, bald als Genuß der Anschauung solcher Vollkommenheiten in reinen Typen auftreten, sind nun für das dichterische Auffassen von sehr hervorragender Bedeutung. Indem in dem Dichter die Bilder dieser großen Eigenschaften des Willens und die aus ihnen stammenden Gefühle wirksam sind, wird ein Lebensideal die Seele seiner Dichtung.¹ Dieser Vorgang der Idealisierung gestaltet Charaktere und Fabel. Zugleich geht von hier eine Idealität in der Führung der Handlung aus, die in dem Willen gegründet ist: sie gibt besonders den Dramen Schillers den großen gehaltenen Atem in der Handlung. Und da diese Idealität sich durch nun zu erörternde Vorgänge auch den Formelementen mitteilt, die in anderen Künsten frei verknüpft werden, so stammt aus diesem Gefühlskreis ein allgemeines Prinzip aller Kunstwirkung, welches man als das der Idealität bezeichnen mag.

¹ Die Bedeutung des Lebensideals für den Dichter, wie von ihm aus erst dessen Weltansicht sich bildet, habe ich zuerst auseinandergesetzt: Lessing, Pr. Jahrbücher 1867 S. 117—161 (abgedruckt in: „Das Erlebnis und die Dichtung“), dazu: Scherer zum persönlichen Gedächtnis, Deutsche Rundschau 1886 Oktober.

So gehen von all diesen Gefühlskreisen elementare ästhetische Wirkungen aus und jede Kunstwirkung ist zunächst auf eine Zusammensetzung derselben gebaut. Ein Teil der Prinzipien (Gesetze), welche Fechner aus der empirischen Betrachtung der ästhetischen Wirkungen abstrahiert hat, ist in dem vorigen psychologisch abgeleitet worden, aber diese Ableitung hat zugleich gezeigt, daß neben sie andere Prinzipien mit demselben Rechte hätten gestellt werden können. Hiermit fassen wir zuerst festen Fuß in dem Umkreis der ästhetischen Gesetze, die, unabhängig vom Wechsel des Geschmacks und der Technik, aus der immer gleichen menschlichen Natur ihre beständige Gültigkeit empfangen. Wir erkennen jetzt, daß das Problem, welches die moderne Poetik sich stellte und das zuerst in dem Gegensatz von Herder und Kant hervortrat, lösbar ist. Aus der Analysis der menschlichen Natur ergeben sich Gesetze, welche unabhängig vom Wechsel der Zeit den ästhetischen Eindruck wie das dichterische Schaffen bestimmen. Die Bewußtseinslage in einem Volke zu einer gegebenen Zeit bedingt eine poetische Technik, welche sich in Regeln darstellen läßt, deren Gültigkeit durch diese Bewußtseinslage begrenzt ist; aber aus der menschlichen Natur entspringen Prinzipien, die so allgemeingültig und notwendig den Geschmack und das Schaffen beherrschen wie die logischen das Denken und die Wissenschaft. Die Zahl dieser Prinzipien, Normen oder Gesetze ist unbestimmt; sind sie doch nur Formeln, welche die Bedingungen der einzelnen ästhetischen Wirkungselemente verzeichnen, und nun ist die Zahl dieser Wirkungselemente unbegrenzt, schon wegen der unbegrenzten Teilbarkeit des Ganzen der ästhetischen Wirkung. Einige elementare Gesetze waren in den Gefühlskreisen gegeben; indem nun aber die elementaren Gefühle in höhere Verbindungen eintreten, entstehen auch höhere Gesetze der Poetik.

5. DIE GLEICHFÖRMIGKEITEN IM KAUSALZUSAMMENHANG DES GEFÜHLSLEBENS UND EINIGE AUS IHNEN STAMMENDE HÖHERE GESETZE DER POETIK

Wir betrachteten, wie aus einzelnen Klassen von Antezedenzien einzelne Gefühlskreise entstehen. Diese elementaren Gefühle stehen nun aber in Verhältnissen zueinander. Wie Empfindungen als Vorstellungen reproduziert werden, so werden auch Gefühle zurückgerufen. Und da diese Gefühle in Antriebe übergehen können, liegt in ihnen selber eine Ursache der Veränderung. Aus diesen drei Kausalverhältnissen entspringen Gesetze der ästhetischen Wirkung und des ästhetischen Schaffens, die hier für die Poetik zu begründen sind.

Die Art, wie elementare Gefühle sich verbinden, ist von

der verschieden, in welcher Empfindungen oder Vorstellungen sich verknüpfen. Unsere Gefühle verschmelzen in der Unterschiedslosigkeit des Gemein-, des Lebensgefühls, wo sie nicht von den Vorstellungen auseinandergehalten werden. Indem Lustgefühle von ganz verschiedenen Antezedenzien und verschiedenem Charakter durch einen Gegenstand angeregt werden, wächst die Stärke der Lust; indem also aus den dargestellten Gefühlskreisen ästhetisches Gefallen am einzelnen Klang, an der Tonfolge, am Rhythmus, an der Verknüpfung der Bilder zur Einheit und an der Mächtigkeit derselben zusammentreten, entsteht eine Stärke des Totaleffektes, die wir wie eine Einheit fühlen. Es ist höchst bemerkenswert, wie an sich kleine Wirkungen des Einzelklangs, des Reims, des Rhythmus einen erheblichen poetischen Effekt, in der Verbindung mit ästhetischen Wirkungen aus dem Inhalt, hervorbringen. Löst man das schönste Gedicht in Prosa auf, so ist seine ästhetische Wirkung beinahe verloren. Hieraus hat Fechner das folgende ästhetische Prinzip ableiten zu dürfen geglaubt, welches dann freilich ein sehr auffälliges psychologisches Gesetz zum Hintergrunde haben würde. (150) „Aus dem widerspruchsslosen Zusammentreffen von Lustbedingungen, die für sich wenig leisten, geht ein größeres, oft viel größeres Lustresultat hervor, als dem Lustwerte der einzelnen Bedingungen für sich entspricht, ein größeres, als daß es als Summe der Einzelwirkungen erklärt werden könnte; ja es kann selbst durch ein Zusammentreffen dieser Art ein positives Lustergebnis erzielt, die Schwelle der Lust überstiegen werden, wo die einzelnen Faktoren zu schwach dazu sind; nur daß sie vergleichungsweise mit anderen einen Vorteil der Wohlgefälligkeit spürbar werden lassen müssen.“

Das obige vom lyrischen Gedicht hergenommene Beispiel Fechners kann ohne die Annahme dieses auffälligen Gesetzes daraus erklärt werden, daß die Abwesenheit der mit dem Gefühlsausdruck im Gedicht regelmäßig verbundenen Hilfsmittel von Rhythmus und Reim auf Grund unserer Gewöhnung ein Gefühl des Mangels, sonach ein Unlustgefühl hervorbringt, welches die Lust an dem Gefühlsgehalt mindert oder aufhebt. Man kann das an den bekannten Streckversen Jean Pauls beobachten. Ebenso verhält es sich in dem anderen von Fechner erwähnten Falle, in welchem Versmaß, Rhythmus und Reim ohne für uns faßbaren Gefühlsgehalt eine geringe Wirkung hervorbringen. Dazu kommt, daß aus der Beziehung des Gefühlsgehalts zu der ihm angemessenen Form ein neues Gefühl entspringt, das die Luststärke erhöht. So möchte vorsichtiger das Prinzip Fechners ersetzt werden durch ein anderes der Totalwirkung, nach welchem ein mannigfaches elementares Gefühl sich zu einer Totalstärke summiert, welche durch die Beziehungen dieser elementaren Gefühle aufein-

ander noch erhöht wird, da aus diesen ein die Totalsumme des Gefallens vermehrendes Gefühl hinzuwächst.

Auf der Unterlage des so entstandenen Gefühlszustandes hebt sich die Veränderung unserer Bewußtseinslage in einem neuen Gefühl ab. Tritt ein Lebensreiz auf, so wird eben der Übergang aus der bestehenden Gefühlslage von uns in einem neuen Gefühl erlebt. Hieraus ergibt sich zunächst die Bedingung, unter welcher ganz allgemein der ästhetische Eindruck auftritt. Fechner bezeichnet das Verhältnis, welches diese Bedingung ausdrückt, als Prinzip der ästhetischen Schwelle. „Für jeden bestimmten Grad der Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit wird es einen bestimmten Grad der äußeren Einwirkung geben, der dazu überstiegen werden muß, hiermit eine zugehörige bestimmte äußere Schwelle; aber wie sich jene inneren Bedingungen ändern, wird eine größere oder geringere äußere Einwirkung dazu nötig werden, mithin die äußere Schwelle steigen oder fallen“ usw.¹ Und wenn nach diesem Verhältnis der Reiz ein Gefühl hervorzurufen vermag, so ist dieses dann in Stärke und Art von den Relationen zu der vorhandenen Gefühlslage sowie zu anderen gleichzeitig auftretenden Reizen bedingt. Man kann dies Prinzip als das der Relativität der Gefühle bezeichnen. Fechner leitet folgende ästhetische Einzelprinzipien ab. Das des ästhetischen Kontrastes, nach dem „das Lustgebende um so mehr Lust gibt, je mehr es in Kontrast mit Unlustgebendem oder weniger Lustgebendem tritt und das Unlustgebende um so mehr“ usw.² Das der ästhetischen Folge, nach welchem bei der (positiven) Fortschrittsrichtung von der kleineren zur größeren Lust oder von größerer zu kleinerer Unlust das gesamte Lustresultat größer oder das Unlustresultat kleiner ist als bei der umgekehrten (negativen) Fortschrittsrichtung.³ So kann das den Genesenden begleitende Gefühl der Besserung, so viel Unlust auch noch in seiner Lage sein mag, doch dieselbe kompensieren oder überbieten. Und da die Kunst vielfach nur im Zusammenhang mit Unlustreizen die Lustreize ins Spiel setzen kann, wirkt dasselbe Verhältnis in dem Prinzip der ästhetischen Versöhnung dahin, daß bei richtiger Anordnung Unlustreize durch nachfolgende Lustreize kompensiert werden können; so wird ein disharmonischer Akkord in einen harmonischen aufgelöst, und eine Lage voll Gefahr und Not wird in der Dichtung zu glücklichem Ende geführt: in dieser nachfolgenden Lust schwindet die Unlust.⁴ Endlich bestehen Eigenschaften der Gefühle in bezug auf ihre

¹ Fechner I 49 f.² Fechner II 231 ff.³ II 234 ff.⁴ Fechner II 238. In den darauffolgenden Abschnitten mag man dann bei Fechner die Verhältnisse der Summierung ästhetischer Eindrücke, der Abstumpfung,

Dauer, ihr Wachsen und Abnehmen, welche ebenfalls die ästhetische Wirkung regeln und von Fechner im Prinzip der Summierung, Abstumpfung, Übersättigung, Gewöhnung wie des Wechsels behandelt worden sind.

Wir gehen weiter. Von der Verbindung und Abfolge der elementaren Gefühle und den so entstehenden Verhältnissen wenden wir uns zu dem Problem ihrer Reproduktion oder Erneuerung. Wir betreten hier ein sehr dunkles Gebiet. Der Reproduktion auf Grund von Assoziation, die zwischen Vorstellungen obwaltet, entsprechen hier Vorgänge, die doch zugleich auf eine andere Art des Verhaltens von Gefühlen zueinander und zu Vorstellungen hinweisen. Hier halten wir uns an das Einfache und Sichere. Gefühle werden von den Bedingungen aus, welche sie ehemals hervorgebracht haben, so lange diese Bedingungen zu den Lebensbedürfnissen des Individuums dasselbe Verhältnis behalten, erneuert, mag man diese Erneuerung als Reproduktion oder als eine wiederholte Entstehung aus denselben Antezedenzien auffassen. Die Tatsache eines Verlustes ruft so lange ein Schmerzgefühl bei der Wiederholung der Vorstellung hervor, als mit diesem Verlust eine Verminderung des Selbst verbunden bleibt; ist dies nicht mehr der Fall, so wird der Verlust gleichgültig vorgestellt. Indem nun aber eine Vorstellung mit einer anderen, welche einen Reiz für das Gefühl bildet, nach den Gesetzen der Assoziation und Verschmelzung in Beziehung steht, wird diese erste Vorstellung durch ein Prinzip der Assoziation Träger eines Gefühlsgehaltes. Jedes Ding, das durch das Leben uns verbunden ist, ist ja für uns wie erfüllt mit allem, was wir über dasselbe erfahren haben oder was über ein ihm ähnliches Ding erfahren worden ist. Was kann nicht ein Duft, den wir einatmen, ein wehendes Blatt im Herbstwinde uns sagen! Dies dürre Blatt, das langsam zum Boden getragen wird, enthält als sinnliches Bild wenig, das einen ästhetischen Eindruck hervorrufen könnte; aber all die Gedanken, die von ihm aufgerufen werden, erneuern in uns Gefühle, die sich zu einem starken ästhetischen Eindruck vereinigen. Hierzu kommt, daß durch eine Art von Übertragung der Gefühlsgehalt von einem Teil des Vorstellungsgefüges in einem Bilde, innerhalb dessen er entstand, sich auch auf die anderen Teile verbreitet, die zu ihm in keinem Verhältnis standen. Ein großer Teil aller ästhetischen Wirkungen ist durch diesen Vorgang bedingt. Sofern der ästhetische Eindruck wie das Schaffen von diesem Vorgang der Erregung ästhetischen Gefal-
lens durch Assoziation (und Verschmelzung) abhängt, kann hierauf ein Prinzip der Assoziation begründet werden; dies formuliert

Gewöhnung, Übersättigung, des Wechsels, Maßes usw. überblicken, deren psychologischen Ort der nächste Satz andeutet.

Fechner: „nach Maßgabe, als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindruck der Sache in Einstimmung oder Konflikt treten kann“.¹

Dies Prinzip ist für alle ästhetischen Eindrücke ungemein wichtig. Die unmittelbaren, mit Empfindungen verknüpften Gefühlseindrücke erhalten durch Assoziation eine beständige Unterstützung. Zum sinnlichen Wohlgefallen an den Tönen kommt von hier aus in der Musik das Prinzip der Bedeutung von Tönen und Rhythmen, da der Wechsel in Stärke und Höhe der Töne oder in Schnelligkeit ihrer Abfolge psychologisch zu dem Wechsel der Gefühle in gesetzmäßiger Beziehung steht. Dies kann schon am Kinde wie am Tiere wahrgenommen werden. Ein sehr fruchtbares Gebiet experimenteller Psychologie und Ästhetik eröffnet sich hier. Auch für die Poetik ist dieses Prinzip von großer Bedeutung. Denn das Erlebnis, welches den kernhaften Gehalt aller Dichtung bildet, enthält immer einen Gemütszustand als ein Inneres und ein Bild oder einen Bildzusammenhang, Ort, Situation, Personen, als ein Äußeres: in der ungelösten Einheit beider liegt die lebendige Kraft der Poesie. Daher repräsentiert nun das Bild selber oder ein ihm verwandtes einen Gemütsgehalt; der Gemütsgehalt versinnlicht sich in diesem oder einem verwandten Bilde. Jede Art von dichterischem Gleichnis, von dichterischer Symbolik läuft an diesem Faden. Wenn Shakespeare die innere Gebundenheit der Seele Hamlets an den Schatten seines Vaters und an seine Pflicht gegen ihn vorstellen will, rufen diese inneren Zuständlichkeiten ihm machtvolle äußere Bilder vor die Seele, welche zu ihnen gehören.

Wir gehen wieder weiter. Eine fernere Ursache des Wechsels unserer Gefühle ist diesen ganz eigentümlich und in den Beziehungen derselben zu den Antrieben begründet, die über das Innwerden des Trieblebens, des Willens und der Hemmungen und Förderungen desselben hinausreichen. Dies Innwerden der Zustände des Willens in Gefühlszuständen hat, wie wir sahen, die elementaren Gefühle der beiden letzten Kreise zur Folge. Nun wird andererseits der Willensvorgang stets von Gefühlen in Bewegung gesetzt, und diese gehen beständig in Antriebe, Begehrungen und Willensakte über. Wie in manchen Zuständen vom Empfinden, vom Innwerden ein unmerklicher Übergang in Gefühle stattfindet, so auch von diesen, in dem Umkreis von Verlangen und Regung gar verschiedener Art, in Willensvorgänge. Wir lehnen auch hier Hypothesen ab, und uns genügt, um das Recht

¹ Fechner I 94.

der Sonderung für die empirische Betrachtung zu begründen, die innere Erfahrung von der Verschiedenheit der Vorgänge und die Tatsache, daß das Maß der Gefühlsstärke keineswegs das der Willenskraft ist; können doch starke Gefühle mit sehr schwachen Willensvorgängen verbunden sein. Der Übergang unserer Gefühle in unsere Willensvorgänge steht nun unter dem Gesetz: wir streben, die Lustgefühle festzuhalten und von den Unlustgefühlen aus mindestens in eine Gleichgewichtslage zu gelangen. Der nächste Weg aus den Unlustgefühlen in die Gleichgewichtslage, wie ihn der Wille sucht, besteht in der Anpassung der Bedingungen des Lebens an die Bedürfnisse des Inneren: so entstehen die äußeren Willenshandlungen. Auf einem anderen aber sucht der Wille sich selber einer Wirklichkeit anzupassen, die er nicht ändern kann. Das Innere strebt, sich mit unverrückbaren äußeren Bedingungen in Einklang zu setzen. Dies geschieht durch innere Willenshandlungen. So ist anfangs der religiöse Vorgang vorwiegend eine Weise, bei den rätselhaften umgebenden Mächten Entfernung des Schweren und Drohenden oder Erreichung des Erwünschten zu erwirken, also eine äußere Willenshandlung; darin aber liegt eben die Entwicklung der Religion zum Höheren, daß dann im Gemüt selber, in den sittlichen Kräften, in der inneren Willenshandlung der Umkehr die Versöhnung mit dem Unbezwinglichen gesucht wird. Daher muß der Aberglaube Platz machen, soll wahre innerliche Religiosität sich mächtig entfalten. Durch das tiefste Ringen des Willens werden so beständig die aufgedrungenen Unlustempfindungen der Gleichgewichtslage oder Lust entgegengeführt.

Wie anders verläuft dieser Fortgang von den Unlustgefühlen aus in dem ästhetischen Schaffen, im ästhetischen Eindruck! Hier, wo sich alles in der Phantasie abspielt, hindert nichts, von der Unlust in die Gleichgewichtslage frei überzugehen, wie alle Disharmonien im Musikstück in Harmonien aufgelöst werden. Aus dem Prinzip der Wahrhaftigkeit folgt, daß die Dichtung, als Abbild der Welt, den Schmerz nicht entbehren kann, ja daß eben die höchsten Lebensäußerungen der Menschennatur, ihre Verklärung, nur im Leid sichtbar gemacht werden kann. Hierin ist doch schließlich das Recht der Tragödie gegründet, daß nur in ihr die höchste Macht und Verklärung des Willens zum Ausdruck gelangen kann. Aber aus der dargestellten Tendenz der Unlustzustände, in die Gleichgewichtslage oder in Lust überzugehen, ergibt sich nun das ästhetische Prinzip der Versöhnung, nach welchem jedes Dichtwerk, das nicht nur vorübergehende Empfindungen ausdrücken, sondern eine andauernde Befriedigung hervorbringen will, in der Gleichgewichtslage oder in einem Lustzustande, jedenfalls also in einem versöhnenden Endzustande schließen muß,

läge auch dieser Endzustand nur in dem Gedanken, der über das Leben erhebt. Selbst das Schema des metaphysischen Mythos, wie Plotin oder Spinoza oder Schopenhauer ihn gedichtet haben, zeigt diese Rückkehr in den Frieden und die versöhnte Einheit. Das lyrische Gedicht, sofern es nicht einen Ton erklingen, sondern einen inneren Vorgang sich ausleben läßt, strebt einer solchen Gleichgewichtslage zu, am schönsten das Goethes. Von der Tragödie Shakespeares ist oft genug gründlich gezeigt worden, daß sie diesem ästhetischen Prinzip entspricht, und es ist in dem so untechnischen Bau des Faust doch ein einziger Vorteil, daß er ganz und voll diesem Schema des Gefühlsvorgangs entsprechend verläuft. Auch die epische Dichtung großer Form, als welche in irgendeiner Art die ganze Welt und deren Ordnung erblicken läßt, muß einer Sinfonie gleichen, in welcher eine Disharmonie nach der anderen sich auflöst und schließlich in mächtigen harmonischen Akkorden das Ganze ausklingt.¹

In diesem Verhältnis ist zugleich das wichtige ästhetische Prinzip der Spannung mitbegründet. Freilich ist die Spannung etwas sehr Mannigfaches. In ihr ist auch die innere Nachbildung vorandrängender Antriebe, der Angst, der Erwartung usw. wirksam. Ebenso kann ein Denkvorgang, in welchem eine gestellte Frage zur Antwort strebt, Spannung bewirken, besonders in demjenigen Roman, dessen Knoten in einer Tatsache vor seinem Beginn liegt, wo dann die Erkenntnis dieser Tatsache die Auflösung herbeiführt. Wie von dem Motiv eines solchen Fortgangs die Erfindung ausgehen kann, zeigt eine Äußerung Goethes, Manzoni führe durch Angst zur Rührung; wäre er jünger, so würde er etwas schreiben, wobei er den Affekt der Angst in Bewegung setzen, durch die vortreffliche Art, wie der Held sich benehme, Bewunderung damit verbinden und die Angst in Bewunderung sich auflösen ließe.² Übrigens wäre das Motiv manchen Ritterromans dann von Goethe wieder zur Wirkung gebracht worden.

6. DIE GESETZE, NACH DENEN SICH UNTER DEM EINFLUSS DES GEFÜHLSLEBENS DIE VORSTELLUNGEN FREI ÜBER DIE GRENZEN DES WIRKLICHEN HINAUS UMWANDELN. DAS SCHAFFEN DES DICHTERS. DIE HILFSMITTEL DER POETISCHEN TECHNIK

So entstehen elementare Gefühle, verbinden, verstärken und erneuern sich, die Unlust ruft Antriebe hervor, in die Gleichgewichtslage oder die Lust überzugehen; die Lust strebt, sich zu erhalten: und dies

¹ Auch dieses ästhetische Prinzip ist von Fechner erwähnt worden, als Prinzip der ästhetischen Versöhnung II 238.

² Goethe bei Eckermann I 377.

ganze Gewebe der Gefühle, wie es von Vorstellungen und Antrieben bedingt ist, wirkt wieder auf die Bildung der Vorstellungen, auf die Kraft der Antriebe zurück. Haben wir hieraus ästhetische Prinzipien elementarer Natur und dann solche zweiten Grades ableiten können, so blicken wir nun tiefer in die Entstehung eines poetischen Werkes und seines Eindrucks, wenn wir die Veränderungen betrachten, welche Vorstellungselemente unter dem Einfluß der Gefühle erleiden und durch welche sie über die Grenzen des Wirklichen hinaus umgebildet werden. Denn zunächst knüpft sich an Bewußtseinsbestandteile, wie sie sind, ein ästhetischer Eindruck; diese Eindrücke summieren, verknüpfen und verstärken sich: die Prinzipien, nach denen das geschieht, haben wir abgeleitet. Nun aber beruht die mächtige Wirkung der Kunst, der Dichtung eben darauf, daß nicht nur die Bestandteile unseres Bewußtseins, die der Lauf des Lebens bringt und die von ästhetischer Wirkung sind, von uns genossen, sondern Bilder geformt werden, die in noch reinerer Art ästhetische Lust hervorbringen, unbekümmert um ihr Verhältnis zur Wirklichkeit, allein hervorgebracht, um diesem Bedürfnis nach gefühlter Lebendigkeit genutzutun. Hier entsteht das am meisten schwierige Problem der psychologischen Grundlegung einer Poetik. Wir versuchen es aufzulösen.

Hierbei versetzen wir uns, entsprechend dem Dargelegten, in die Wirklichkeit einer von Lebenserfahrungen und Nachdenken über diese erfüllte Seele — denn so ist auch die des Dichters.

Alle Gebilde des Seelenlebens setzen sich aus Wahrnehmungen als ihren Elementen zusammen; auch Dichtungen.

Der Beweis dieses Satzes liegt darin: auch wo Willensregungen, wissenschaftliche Erfindungen oder künstlerische Bilder das Wirkliche überschreiten, werden wir doch in ihnen keinen Bestandteil finden, der nicht aus einer Wahrnehmung gezogen wäre. Ich bin in bezug auf die Verbindungen zwischen diesen Bestandteilen derselben Ansicht. Es ist nach dieser wesentlich die innere Erfahrung, die, in die äußeren Wahrnehmungen tretend, Substanzen, die in Kausalbeziehungen stehen, uns setzen läßt; doch ist der Beweis zu umständlich, um hier geführt werden zu können.

Wenn der Physiker den Begriff des Atoms bildet, kann er nur Erfahrungselemente nach ihren aus der Erfahrung gewonnenen Beziehungen kombinieren, sowie von anderen absehen, die sonst mit ihnen verbunden sind. Und wenn Homer, Dante oder Milton diese Erde überschreiten und uns Olymp und Unterwelt, Himmel und Hölle sehen lassen, so müssen sie für die sinnlichen Bilder aus dem Glanz des Himmels, der uns hier entzückt, dem Dunkel und den Gluten, die hier erschrecken, Farben und Eindrücke nehmen; sie müssen für die Selig-

keit der Götter und der reinen Engel wie für die Ohnmacht der Abgeschiedenen oder die Qualen der Verdammten die inneren Zustände von Lust und Leid zusammensetzen und steigern, die sie in sich selbst erlebt haben. Wenn uns Walter Scott oder Conrad Fd. Meyer in historische Zustände, welche den unseren ganz fremd sind, versetzen, kann kein elementares Gefühl, keine Vorstellung dazu benutzt werden, die nicht aus unserer Gegenwart und den in ihr erlebten Zuständen geschöpft wäre. Den psychologischen Grund hiervon haben schon Locke und Hume zu formulieren versucht. Wir vermögen kein Element des Seelenlebens zu erfinden, sondern müssen jedes aus dem Erfahren entnehmen. Diese Formel ist freilich nur innerhalb gewisser Grenzen richtig, von denen später zu reden sein wird.

Aus diesem Satze ergibt sich als Regel für das künstlerische Schaffen, daß zwischen der Aufgabe des Dichters und der Energie, dem Umfang und Interesse der Erfahrungen, welche das Material für die Lösung seiner Aufgabe enthalten sollen, ein angemessenes Verhältnis bestehen muß. Also schon in dieser Rücksicht muß der Künstler, der Dichter geboren sein. Der Dichter steht unter dem Gesetz, daß nur die Mächtigkeit und der Reichtum seiner Erlebnisse das Material echter Poesie gewähren. So entsteht ein Prinzip, nach welchem für die spezifischen Wirkungen des Dichters zunächst in dem Umkreis, dem Reichtum und der Energie seiner Erfahrungen der Grund aufgesucht werden muß. Hier trennt sich von dem objektiven der subjektive, ja pathologische Dichter.

Die aus diesen Elementen bestehenden Bilder des Wirklichen und die in der Wirklichkeit enthaltenen Verbindungen solcher Bilder wandelt das Schaffen des Dichters frei, uneingeschränkt von den Bedingungen der Wirklichkeit, um; dieses Schaffen ist daher dem Traum und den ihm benachbarten Zuständen sowie dem Wahnsinn verwandt.

Ich bezeichne das, was dem Träumenden, dem Hypnotischen, dem Irren und dem Dichter oder Künstler gemeinsam ist, als eine freie Gestaltung der Bilder, uneingeschränkt von den Bedingungen der Wirklichkeit. Die hier bestehende Verwandtschaft des dichterischen Vorgangs mit den Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, betrifft gerade das Wesenhafte des poetischen Phantasievorgangs. Die wissenschaftliche Erfindung oder der Entwurf des praktischen Genies haben ihr Maß an der Wirklichkeit, welcher Denken und Handeln sich anpassen, um zu begreifen oder zu wirken. Dagegen sind die oben bezeichneten Zustände nicht von der Wirklichkeit in der Ausbildung der Vorstellungen eingeschränkt.

Diese Verwandtschaft hat Goethe im Tasso ergreifend dargestellt.

Sie erscheint auch an den beiden größten subjektiven Dichtern des vorigen Jahrhunderts und des unseren, an Rousseau und Byron. Liest man die Geschichte Rousseaus von jenem 9. April 1756 ab, an welchem er die Einsiedelei im Parke von Le Chevette bezog und „anfang zu leben“, bis zu seinem Tod, der erst seinen Träumen, seinen Enttäuschungen, ja seinem Verfolgungswahn ein Ende machte: so ist es unmöglich, seine Wahnideen von seinen Schicksalen zu trennen. Die dämonische Reizbarkeit Byrons hat alle Vorgänge seines Lebens phantastisch vergrößert, und der Vorwurf von Irrsinn ist zwischen ihm und seiner Frau in ihrem Zerwürfnis hin- und hergeschleudert worden. Aber auch in den gesündesten Leistungen eines Dichters zeigen die folgenden Züge eine Verwandtschaft mit Zuständen der Seele, die von der Norm des wachen Lebens abweichen. Vorstellungsbilder erhalten den Charakter von Wirklichkeit und erscheinen in dem Gesichtsfelde oder dem Außenraum des Gehörs; so nähert sich das Bild im Dichter der Halluzination. Die Bilder erhalten dann in einem Vorgang von Metamorphose eine von der Wirklichkeit abweichende Gestalt, und auch so umgeformt, sind sie von einer Illusion begleitet. Und zwar wandeln sich die Bilder unter dem Einfluß der Gefühle um; sie nehmen die Gestalt der Affekte an, wie dem Wanderer im nächtlichen Walde die unsicheren Linien der Felsen und Bäume unter dem Einfluß des Affektes sich verändern. Das schildert Goethe. „Und die Kuppen, die sich bücken, und die langen Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen. Und die Wurzeln, wie die Schlangen, winden sich aus Fels und Sande, strecken wunderliche Bande, uns zu schrecken, uns zu fangen; aus belebten derben Masern strecken sie Polypenfasern nach dem Wanderer.“ Ja das Kennzeichen des poetischen Genies liegt eben darin, daß es nicht nur die Erfahrung überzeugend abzuschreiben imstande ist, sondern mit einer Art von konstruktiver Geistesmacht eine Gestalt hervorbringen kann, die in keiner Erfahrung ihm gegeben sein konnte und durch welche dann die Erfahrungen des täglichen Lebens begreiflich und dem Herzen bedeutsam werden. Angenehme Wirkungen werden durch die sinnigen Kopisten des gesellschaftlichen Lebens hervorgebracht: in der Menschheit aber leben nur Gestalten, Situationen oder Handlungen, welche den Horizont der gewöhnlichen Erfahrungen ganz überschreiten. Endlich kann im Dichter eine Art von Spaltung des Selbst, eine Umwandlung in eine andere Person stattfinden.

Und so enthält die Verwandtschaft der angegebenen Zustände ein merkwürdiges Problem. Die Natur selbst macht uns in diesen Zuständen Experimente vor, welche unter sehr verschiedenen sonstigen Umständen dieselbe Stärke, Sinnfälligkeit und freie Ausbildung der

Einbildungsvorstellungen über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus zeigen. Wir finden uns gezwungen, in diesen so verschiedenen Fällen Ursachen für die Abwesenheit der Bedingungen aufzusuchen, welche sonst Vorstellungen regulieren und in klaren richtigen Verhältnissen zur Wirklichkeit erhalten.

Diese Verwandtschaft entsteht aus der Abwesenheit der Bedingungen, die sonst Vorstellungen regulieren; jedoch wird sie in dem Träumenden, dem Irren oder Hypnotischen durch Ursachen ganz anderer Art hervorgebracht, als in dem Künstler oder Dichter; dort ist der erworbene Zusammenhang des Seelenlebens gemindert, hier wird seine ganze Energie in der Richtung freien Schaffens verwandt.

Es gibt eine Struktur des Seelenlebens, so deutlich erkennbar als die des tierischen Körpers. Leben besteht überall in der Wechselwirkung eines beseelten Körpers mit einer Außenwelt, die das Milieu desselben bildet. Aus dem Spiel der äußeren Reize entspringen beständig Empfindungen, Wahrnehmungen und Denken. Hierdurch werden auf der Grundlage des Allgemeingefühls Änderungen in der Gefühlslage angeregt. Die Gefühle rufen dann Triebhandlungen, Spannungen des Begehrens und des Willens hervor. Die einen derselben erwirken äußere Willenshandlungen, und unter diesen sind die in den Zuständen des Körpers dauernd angelegten die mächtigsten: die großen Antriebe der Selbsterhaltung, des Nahrungsbedürfnisses, der Fortpflanzung und Kinderliebe; nicht viel weniger mächtig sind dann, im Willen angelegt, das Ehrbedürfnis, die geselligen Triebe. Die anderen erwirken innere Veränderungen im Bewußtsein. In dieser Struktur ist die Steigerung des Lebens in der Tierreihe begründet. Die einfachste, nackte Form des Lebens gewahren wir, wo im Tier die Reizung, in der Gefühl und Empfindung ungetrennt sind, eine Bewegung hervorbringt. Im Kinde sehen wir den Übergang von Reizen durch Empfindungen, und, von ihnen getrennt, doch an sie angeschlossen, durch Gefühle, zu Begehungen, von da zu Bewegungen, noch ohne ein Einschalten im Gedächtnis gesammelter Vorstellungen. Aber die Empfindungen lassen Spuren zurück; im Gefühl und Begehren bilden sich Gewöhnungen aus: allmählich entsteht in dem sich entfaltenden Seelenleben zwischen der Empfindung und der Bewegung ein erworbener Zusammenhang des Seelenlebens.

In der Erfahrung sind uns nur Vorgänge sowie das Erwirken, das zwischen ihnen stattfindet und ebenfalls in die unmittelbare Erfahrung fällt, gegeben. Ist doch in der Art, wie ein Vorgang von anderen aus erwirkt wird, unser Begriff von Freiheit wie von Notwendigkeit begründet. Zusammenhang der Vorgänge: das ist also der umfassendste

Tatbestand, welcher in unsere psychische Erfahrung fällt oder durch sichere Kombinationen aus ihr abgeleitet werden kann. Mag man behaupten, daß dieser Zusammenhang von Vorgängen durch hinter ihm liegende Kräfte oder eine hinter ihm wirkende seelische Einheit zusammengehalten werde, oder mag man es leugnen: im einen wie im anderen Falle überschreitet man den Kreis empirischer Psychologie und flüchtet in transzendente Hypothesen. Dieser methodischen Einsicht entspricht nun der an der Erfahrung aufzeigbare Begriff vom erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens und seinen Wirkungen auf die einzelnen im Bewußtsein verlaufenden Prozesse. Wir haben schon oben dargelegt, wie dieser Zusammenhang als ein Ganzes auf die Veränderungen, die innerhalb des Bewußtseins stattfinden, wirkt. Obwohl seine Bestandteile nicht klar und deutlich vorgestellt und ihre Verbindungen nicht unterscheidbar herausgehoben werden, reguliert doch das in ihm erworbene Bild der Wirklichkeit unser Verständnis des gerade unser Bewußtsein beschäftigenden Eindrucks; die in ihm erworbene Abmessung der Wertbestimmungen bestimmt das Gefühl des Moments; das in ihm erworbene System der Zwecke unseres Willens, ihrer Verhältnisse und der für sie erforderlichen Mittel beherrscht die Leidenschaften des Augenblicks.

Es ist natürlich, daß das Wirken dieses ganzen Zusammenhangs in seiner so großen Zusammensetzung auf die Veränderungen im Bewußtsein die schwierigste und damit höchste Leistung des Seelenlebens ist. Sie fordert auch die größte Energie und Gesundheit der Gehirnfunktionen; in der Großhirnrinde sind die Bedingungen für die Reproduktion von Vorstellungen und ihren Verbindungen angesammelt; nur die höchste Energie des Gehirnlebens vermag eine so breite Wirksamkeit dieses ganzen Apparats zu ermöglichen, daß die entlegensten Vorstellungen in Berührung und Benutzung treten können. Es ist auch natürlich, daß das logische Schließen eine viel geringere Energie des Bewußtseins verlangt als diese Wirksamkeit des erworbenen seelischen Zusammenhangs; denn in ihm treten nur wenige Begriffe, dazu unter der Mitwirkung der auf sie konzentrierten Aufmerksamkeit, in Beziehung zueinander. Die großen Leistungen der Genialität so gut als die Selbstbeherrschung einer mächtigen Seele sind hier begründet; gerade wenn nach langer, tiefer Erregung dieses ganzen Zusammenhangs in angestrenzter Arbeit dann das Gehirn geruht hat, entspringen plötzlich aus der Tiefe dieses erworbenen Zusammenhangs schöpferische Kombinationen.

Dieser Apparat wirkt wie absichtslos dahin, daß unsere Vorstellungen und Begierden dem erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens, in welchem die Wirklichkeit repräsentiert ist, angepaßt

bleiben. Es sind nun ganz entgegengesetzte Ursachen, durch welche diese Wirkung des regulierenden Apparates in jenen Zuständen versagt, die von der Norm des wachen Lebens abweichen, und durch welche diese regulierende Wirkung da wegfällt, wenn der Dichter seine die Wirklichkeit überschreitenden Gestalten und Situationen schafft. In dem ersteren Falle haben wir es mit einer Minderung der Wirksamkeit dieses erworbenen Zusammenhangs zu tun, in dem anderen mit einer Verwertung desselben, welche doch zugleich über die in ihm repräsentierte Wirklichkeit absichtlich hinausgeht.

Eine solche Minderung in der Wirksamkeit des erworbenen seelischen Zusammenhangs liegt zunächst im Wahnsinn vor. Gegenüber den einzelnen Reizungen, welche die subkortikalen Zentren in die Hemisphären werfen, wirkt die Großhirnrinde wie ein Ordnungs-, Hemmungs- und Regulierungsapparat. Nun versagt infolge von Schwäche und krankhafter Erregung in der Geistesstörung die normale Leistung dieses Apparats. Reizungserscheinungen, wie die Halluzinationen, die an sich vom Bewußtsein ihres subjektiven Ursprungs begleitet sein können, erhalten nun, da jener große Regulierungsapparat versagt, den Charakter der Wirklichkeit und werden die Unterlage von Wahnideen. Pathologische Veränderungen des Gemeingefühls, krankhafte Minderungen oder Steigerungen desselben, welche sonst von dem erworbenen Zusammenhang der Wertbestimmungen aus reguliert und in ihrem subjektiven Ursprung erkannt werden, treten jetzt aus dieser Kontrolle heraus und werden ebenfalls Unterlage von Wahnideen. Und nun entstehen, zumal wenn das Gedächtnis lückenhaft wird, jene Deutungen und Schlüsse, die von den pathologischen Veränderungen des Gemeingefühls eingegeben und von Halluzinationen gestützt sind, und die nun nicht mehr vom erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens, wie er die Wirklichkeit repräsentiert und mit ihr in Harmonie ist, reguliert werden. Wer kennt nicht den grübelnden Scharfsinn des Irren, der auf solchen Grundlagen in logisch richtigen Formen seine Wahnideen beweist? Man hat sich gewöhnt, das Denken in dem Sinne logischen Schließens als höchste Leistung der Intelligenz zu betrachten. Die metaphysische Philosophie mit ihrem Kultus der Vernunft im Sinne des abstrakten Denkens hat auch hier ihren Einfluß geübt. Es nimmt dann Wunder, so viel Fähigkeit des Schließens in einem zerrütteten Seelenleben erhalten zu sehen. Der Schluß ist ein Vorgang, durch welchen ich das, was direkt nicht miteinander verglichen oder aufeinander bezogen werden kann, mittelbar durch ein Zwischenglied zur Vergleichung oder Beziehung bringe. Rechnet man in die Leistung des Schlusses die Auffindung des Zwischengliedes, so kann ein materiell richtiger Schluß die höchste Leistung des Seelenlebens, die Wirksam-

keit des ganzen erworbenen Zusammenhangs beanspruchen. Aber das ist gerade am Irren bemerkbar, daß er stoffarme Schlüsse bildet, daß also weder die Verknüpfung von Subjekt und Prädikat im Schlußsatz der Kontrolle des erworbenen seelischen Zusammenhangs unterworfen ist, noch der Vorgang der Auffindung des Zwischengliedes. Seine Schlüsse sind daher materiell oft falsch, ja nicht selten lächerlich. Sie sind es, weil die Benutzung von Tatsachen, die seine Erfahrung ebenfalls umfaßt hat, fehlt. Er muß dann, wenn ihm dieser Fehler entgegengehalten wird, um denselben zu verbessern, zu Einwendungen greifen, welche ihrerseits denselben Fehler enthalten. Die Berichtigung des Irren ist aus diesem Grunde in den meisten Fällen aussichtslos. Aber seine Schlüsse sind dabei in Rücksicht des äußeren Verhältnisses der gewählten Glieder zueinander unanstoßig; er denkt formell richtig.

Niemand kann bestreiten, daß es Übergänge gibt, welche kontinuierlich aus dem gesunden Leben zu dieser Aufhebung der Regulierung durch den erworbenen Zusammenhang, der die Wirklichkeit repräsentiert, hinführen. Schon wo im gewöhnlichen Leben eine sehr große Reizbarkeit des Gefühls an einer bestimmten Stelle des Seelenlebens sich mit einer geringeren Energie des zusammenfassenden Bewußtseins verbindet, entsteht eine Verschiebung der wahren Werte der Dinge, daher stammend eine einseitige Reizbarkeit und gleichsam eine Willkürherrschaft eines Vorstellungsinbegriffs. Tadelt jemand einem Gartenliebhaber solcher Art seine Tulpen, so kann derselbe ihn hassen. Wir sind dann geneigt, dies als eine gelinde Verrücktheit zu betrachten. Die Grenze ist eben allein der pathologische Zustand des Gehirns, und nur ihr äußeres Merkmal, an das die gerichtliche Medizin sich doch beim Lebendigen halten muß, liegt in einer solchen Minderung der Gehirnleistung, die den erworbenen seelischen Zusammenhang, wie er die erarbeitete Auffassung der Wirklichkeit sowie die Harmonie des Fühlens und Handelns mit ihr repräsentiert, nicht mehr ausreichend für die Verantwortlichkeit des Handelns wirken läßt; dies tritt dann ein, wenn infolge solcher Minderung der Energie des Zusammenhangs die Handlungen des Betreffenden eine Präsenz der erforderlichen Beweggründe nicht mehr in solchem Grade voraussetzen lassen, daß dadurch die sittliche Verantwortlichkeit ermöglicht wird.

Der Traum zeigt ebenfalls Bilder, welche die Grenzen der Wirklichkeit überschreiten, doch aber vom Glauben an ihre Realität begleitet sind, und auch hier ist eine solche Herabminderung der Energie des seelischen Zusammenhangs und eine begleitende Veränderung der Gehirnleistung die Bedingung. Mit dem Eintritt und während der Dauer des Schlafes findet eine Veränderung der Blutbewegung im Ge-

hirn statt.¹ Die Leistung der Großhirnrinde wird modifiziert. Zugleich treten durch die Sinnesorgane nur vereinzelte und unbestimmte Eindrücke. An diese wie an die innerhalb des Organismus selbst angeregten Veränderungen knüpfen sich nun Assoziationen und Schlüsse, welche nicht durch den erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens bestimmt und reguliert sind. So treten z. B. Organgefühle, welche im Wachen fest bezogen sind, nun unbestimmt in ihrer Extension auf, ohne die ursächlichen Beziehungen, die sonst zu Gebote stehen, und daher rufen nun etwa Atembeschwerden Bilder eines lastenden Körpers hervor. Ebenso sind die Verbindungen, welche jetzt zwischen den einzelnen Traumbildern durch das Denken hergestellt werden, unreguliert und daher oft sonderbar. Vom Traum führt das Schlafwandeln, als die Durchführung der Traumhandlung in einem vollständigen Drama — vielleicht das merkwürdigste Beispiel einer der dichterischen verwandten Einbildungskraft in den von der Norm des wachen Lebens abweichenden Zuständen — hinüber zum hypnotischen Zustande. Auch hier ist der erworbene Zusammenhang des Seelenlebens herabgesetzt. Die so zur Herrschaft gelangende Traumhandlung hat hier das charakteristische Merkmal der Abhängigkeit vom hypnotisierenden Willen. Der Hypnotisierte ist gleichsam ein Nachahmungsautomat.

Die Überschreitung der Wirklichkeit im Schaffen des Dichters stammt aus Ursachen von ganz entgegengesetzter Art. Die ganze Energie einer gesunden und mächtigen Seele ist hier wirksam; eine reiche und weite Erfahrung wird benutzt; das Denken hat sie geordnet und verallgemeinert. Die Umgestaltung der Bilder vollzieht sich also in einer Seele, in welcher der ganze erworbene Zusammenhang, der die Wirklichkeit repräsentiert, gegenwärtig und wirksam ist. Zweckbewußter Wille wandelt die Bilder über die Grenzen des Wirklichen hinaus, daher bestehen auch erhebliche Unterschiede zwischen der Metamorphose der Bilder im Schaffen des Dichters und in den Zuständen, die von der Norm des wachen Lebens abweichen. Dem Dichter ist der Zusammenhang der Wirklichkeit gegenwärtig, und er trennt seine Bilder von diesem Zusammenhang; er unterscheidet die Wirklichkeit und das Reich des schönen Scheins. So sehr diese Bilder dem Charakter von Wirklichkeit sich annähern können, sie bleiben doch stets durch irgendeine feine Grenze von dieser geschieden. Der Dichter lebt in einer Traumsphäre während seines Schaffens, in welcher diese Bilder Realität empfangen; aber sie erhalten dieselbe nicht durch die dunkle Naturgewalt von Halluzinationen, sondern durch die

¹ So nach den Untersuchungen von Donders, von Rählmann und Wittkowski, sowie von Mosso.

Freiheit des schöpferischen Vermögens, welches sich selber besitzt. Und wie der Zusammenhang des Seelenlebens auf die Gestaltung dieser Bilder energisch wirkt, wird durch ihn ein dem Zweck des Kunstwerks entsprechendes Verhältnis derselben zur Wirklichkeit erhalten; wenn die Bilder dieses verlieren, hören sie auf, das Gemüt zu bewegen. Das Typische, das Idealische in der Dichtung ist eine solche Art, vermittels der Erfahrung dieselbe so zu überschreiten, daß sie doch mächtiger gefühlt und tiefer verstanden wird als in den treuesten Kopien des Wirklichen.

Diese Art des Glaubens an Bilder von Unwirklichem und die so entstehende Illusion können am besten verglichen werden mit dem, was im spielenden Kinde stattfindet. Die Dichtung ist dem Spiel verwandt, wie Schiller ausgeführt hat. Die Energie des Seelenlebens im Kinde wird im Spiel wirksam und frei, da sie einen anderen Spielraum noch nicht besitzt; der Wille, welchem noch nicht von der Wirklichkeit ernstliche Zwecke gegeben sind, setzt sich selber solche, die außerhalb des Zusammenhangs der Wirklichkeit liegen. Das Kennzeichen des Spiels ist dann in dem späteren Leben, daß die in ihm stattfindenden Handlungen keine Kausalität für den Zweckzusammenhang dieses Lebens haben. So trennt sich das Spiel von dem Ernst des wirklichen Lebens, und darin stimmt es mit der Kunst, mit der Dichtung überein. Die Illusion, die so entsteht, ist in den willkürlichen Seelenvorgängen gegründet und hat daher an dem Bewußtsein dieses Ursprungs ihre Grenze.

Auch die Gesetze, nach denen nun in so verschiedenen Zuständen Bilder und deren Verbindungen sich frei über die Grenzen des Wirklichen hinaus entfalten, werden leichter aufgefaßt, wenn wir die Vergleichung dieser Zustände zugrunde legen. Die Natur selber läßt uns hier, unter sonst ganz wechselnden Umständen, überall freie Entfaltung der Bilder gewahren.

Diese Vorgänge sind von denen des Gedächtnisses nicht so getrennt, als in der Regel angenommen wird. Jedes Erinnerungsbild wird aus erworbenen Bestandteilen aufgebaut, aber die augenblickliche Bewußtseinslage entscheidet darüber, welche dieser Bestandteile zum Aufbau des Bildes benutzt werden. Denn dasselbe Bild kehrt so wenig wieder als an einem Baum im neuen Frühling dieselben Blätter. Vergewärtige ich mir eine abwesende Person, so entscheidet die Bewußtseinslage, in der dies geschieht, über die Stellung der Gestalt, den Ausdruck des Antlitzes.

Bilder verändern sich, indem Bestandteile ausfallen oder ausgeschaltet werden.

Im Traum und in der geistigen Störung fallen Eigenschaften der

Bilder aus, welche in der Wirklichkeit von denselben unzertrennlich sind, weil sie in dem erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens, der doch den der Wirklichkeit repräsentiert, gegeben und durch ihn gleichsam befestigt sind. So bindet sich der Traum nicht an die Bedingungen der Zeit und des Raums oder an das Gesetz der Schwere. Der Tobsüchtige verbindet, in scheinbarer Steigerung des Kombinationsvermögens, Bildbestandteile, ohne daß ihm dabei die Widersprüche zwischen ihren Eigenschaften bewußt werden. Dagegen das Schaffen des Künstlers, des Dichters wirkt durch absichtliche Ausschaltung widerspenstiger Züge, es erstrebt eine Klarheit und Übereinstimmung der Bildbestandteile, welche freilich für sich nur die flache Harmonie des leeren Ideals wäre, wirkten nicht andere Gesetze noch auf die Umgestaltung der Bilder.

Bilder verändern sich, indem sie sich dehnen oder zusammenschrumpfen, indem die Intensität der Empfindungen, aus denen sie zusammengesetzt sind, sich verstärkt oder vermindert.

Der Traum läßt die Bilder unter dem Einfluß der Gefühle sich ausdehnen und verstärken. Abgesehen von der direkten Einwirkung der physiologischen Bedingungen auf die Empfindungen, sind in ihm die Vorstellungen von der Konkurrenz der Außenbilder befreit und der Einwirkung des erworbenen Zusammenhangs der Wirklichkeit in einem gewissen Grade entnommen. So, dazu noch unter dem Einfluß der Gefühle, glühen nun in ihm die Farben intensiver, die Klänge, die er zurückführt, tönen mächtiger oder bestrickender: leise Schallreize vergrößern sich ins Ungeheure, und die Gestalten wachsen vor unseren Augen ins Weite, oder während des Traums vermehrt sich die Zahl gleichartiger Bilder. Hoffnung und Furcht geben ebenfalls den Bildern ein die Beschaffenheit der Dinge Überschreitendes. Melancholie läßt die Farben der Wirklichkeit verblassen. Die Hypochondrie steigert die Bilder, in denen die Ursachen der Gemütsbelastung angeschaut werden, über das Tatsächliche hinaus. Aber noch enthält im Hypochondrischen der erworbene Zusammenhang des Seelenlebens ein Korrektiv, insbesondere durch die Wertbestimmungen. Der Hypochondrische muß unter Menschen. Die Regulierung seiner Gefühle findet hier immer wieder statt. Er ist schon kränker, wenn er die Einsamkeit sucht, um solche Störungen seiner Einbildung zu vermeiden. Die Geisteskrankheit hat solche Kontrolle nicht mehr. Nun steigert und erweitert sich im Verfolgungswahn das Bild der Handlung einer Person, die dem Kranken den Willen kreuzt, zur Karikatur einer feindlichen Macht usw.

Derselbe Vorgang von Veränderung der Elemente nach ihrer Intensität und Ausdehnung unter dem Einfluß der Gefühle kann nun in

dem Dichter beobachtet werden. Insbesondere gewahrt man an den englischen Dichtern, ja an Geschichtsschreibern wie Macaulay und Carlyle, wie ihnen das Gefühl gleichsam in das Auge tritt: schon ein einfacher Brief von Dickens oder Carlyle oder Kingsley enthält diese nervöse Steigerung der Wirklichkeit, wie in einem vergrößernden Spiegel; die Felsen werden schroffer, die Wiesen saftiger, wenn ihr Auge darüber hingeht. Und diese Gefühlsgewalt in den Bildern entläßt sich dann in jenem eigentümlich englischen Humor, der ebenfalls durch Steigerungen wirkt und bald das Feine fast verflüchtigt zu Schatten, bald das Starke launenhaft und bizarr dem Äußersten von Kraft oder Wildheit annähert. Bei Shakespeare und Dickens steigert sich dies zu einer Art von künstlichem Lichte: die Bilder stehen unter elektrischer Beleuchtung und Vergrößerungsgläser wirken. Die Verklärung in den Erinnerungsbildern und die Steigerung in den Zukunftsvorstellungen ist dadurch bedingt, daß Vorstellungsinhalte sich wie im freien Raum ausbreiten und umbilden. So bewirkt eine innere Verwandtschaft, daß das Erinnerungsbild und der Zukunftstraum dem Dichter seine Vorstellungen vorbereiten.

Ausschaltung und Steigerung bewirken überall in der Kunst die Idealisierung der Bilder. Und zwar geschieht das schon bei den absichtslosen Vorgängen der Erinnerung in einer erregbaren Seele. Da wird das Bild einer Landschaft oder einer Person nicht in einem toten Gedächtnisvorgang zurückgerufen, sondern von unserer Gefühlslage aus baut es sich von neuem auf. Nicht alle Bestandteile der früheren Wahrnehmung gehen in das neue Gebilde ein, sondern nur was in der gegenwärtigen Bewußtseinslage interessant ist. Und nicht genau in derselben Stärke und Ausdehnung, welche dem Wahrnehmungsbilde eigneten, treten nun die Elemente auf; sie werden vielmehr auch in dieser Rücksicht einigermaßen von ihrem Verhältnis zu der gegenwärtigen Lage bestimmt. Indem nun in dem Dichter die Absicht einer getreuen Nachbildung, welche die Erinnerungsbilder reguliert, wegfällt, dagegen der Wille hinzutritt, diese Bilder für das Gefühl befriedigend zu gestalten, erzeugen solche Ausschaltungen, Steigerungen, Minderungen eine fortschreitende Idealisierung der Bilder. Auch in den höchsten Leistungen der Einbildungskraft bewirken diese Ausschaltungen die Harmonie in Charakteren sowie in Handlungen, und die Verstärkungen steigern den Gefühlsgehalt. Doch beide Hilfsmittel würden nicht ausreichen, eine Dichtung mit befriedigendem Leben zu erfüllen: das wichtigste tritt nun hinzu.

Bilder und ihre Verbindungen ändern sich, indem in ihren innersten Kern neue Bestandteile und Verbindungen eintreten und so diesen ergänzen.

Eine Phantasie, die nur ausläßt, verstärkt oder vermindert, vergrößert oder verkleinert, ist schwächlich und erreicht nur flache Idealität oder Karikatur des Wirklichen. Überall wo ein wahres Kunstwerk entsteht, findet eine kernhafte Entfaltung der Bilder durch positive Ergänzung statt. Dieser Vorgang ist sehr schwer verständlich. Zunächst wird nach den Gesetzen der Assoziation und Verschmelzung eine Wahrnehmung oder Vorstellung dadurch umgebildet, daß eine andere in sie eintritt oder mit ihr assoziiert wird. Aber die Assoziation enthält kein Prinzip, welches über das Wirken der tatsächlichen Angrenzung hinausführt, und die Verschmelzung stellt nur Ineinsetzung her. Erst indem der ganze erworbene Zusammenhang des Seelenlebens wirkt, können nun von ihm aus die Bilder sich umgestalten: unzählbare, unmeßbare, geringmerkliche Veränderungen in ihrem Kern finden statt, und aus der Fülle des Seelenlebens entspringt so die Ergänzung des einzelnen. So wird aus Bildern und ihren Verbindungen das Wesenhafte eines Tatbestandes, welches im Zusammenhang der Wirklichkeit demselben seine Bedeutung gibt, gewonnen. Selbst der Stil des Künstlers ist auf diese Weise beeinflusst.

Für die Dichtung, die vom Erlebnis ausgeht, ist derjenige Vorgang der Ergänzung besonders wichtig, in welchem ein Äußeres durch das Innere beseelt oder ein Inneres durch das Äußere sichtbar und anschaulich gemacht wird. Inhalte und Beziehungen, die in der inneren Erfahrung erworben sind, werden in die äußere getragen. Hierauf beruht schon das metaphysische Bilden innerhalb des natürlichen Denkens. So entstehen die Beziehungen von Ding und Eigenschaft, von Ursache und Wirkung, von Wesen oder Essenz zu dem, was für das Wesen zufällig ist. Die Erstreckung solcher Beziehungsformen durch unsere Erfahrungen beruht überall auf der Ergänzung des Äußeren durch ein oftmals mit ihm verbundenes Inneres, auf Grund der primären Tatsache, daß wir selber Inneres und Äußeres zusammen sind. Aus dieser Belebung der Empfindungsaggregate treten allmählich in einer Entwicklungsreihe, welche durch Sprache und wissenschaftliches Denken hindurchgeht, die Kategorien in ihrem abstrakten begrifflichen Charakter hervor.

Dies Verhältnis zum Äußeren ist überhaupt die am meisten kernhafte und zentrale Verbindung, durch welche wir unsere Erfahrungen zu einem Ganzen verknüpfen. Die Art, wie hier Zustand und Bild als Inneres und Äußeres sich verweben, wird nicht erworben, sondern ist in dem psychophysischen Wesen des Menschen angelegt; gleichsam eine Erweiterung oder Projektion des eignen Lebensbefundes findet hier statt; diese Anlage wird dann durch das Leben entwickelt. Hier liegt der tiefste Grund der Sprache, des Mythos, der Metaphysik, der

Begriffe, durch welche wir die Welt konzipieren, ja selbst elementarer Rechtsvorstellungen; so ist die Vorstellung des Eigentums der notwendige äußere Ausdruck für ein Erlebnis des Willens. Hier liegt nun auch der Grund dafür, daß der Dichter Bilder zum Ausdruck einer inneren Zuständlichkeit gestaltet, so daß sie dasselbe innere Leben in anderen hervorrufen.

Wir gelangen nun zu einer allgemeineren Betrachtung. Die Umbildungen, die auf Grund der Gefühle und Antriebe vom gesamten erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens aus durch die drei eben angegebenen Arten von Veränderung erwirkt werden, sind lebendiger Vorgang. Denn das Bild, das so hervorgebracht wird, entsteht nicht wie durch einen Griff, sondern nach dem Gesetz der Aufmerksamkeit als eines begrenzten Quantums von Kraft vermag das Seelenleben diese Gebilde nur in einer Zeitreihe hervorzubringen. In dieser verknüpft es bekannte Elemente, aber in der Art, wie es sie fügt, die gesuchten festhält und neue anschließt, liegt das Konstruktive, das dem Künstler wie dem Mathematiker eigen ist. Da nun im Künstler diese Konstruktion von der Stimmung, der Gefühlslage ausgeht, hat der Vorgang in ihm etwas Triebartiges; die Art und Weise, in welcher die Veränderungen stattfinden, ist Entfaltung. Trieb und Entfaltung entsprechen einander. An dieser Stelle erkennen wir, daß nicht tote Verhältnisse von Assoziation und Reproduktion das ganze geistige Leben beherrschen. Das Auftreten eines Bildes ist lebendiger Vorgang; Bilder kehren nicht einfach wieder. Es gibt ferner eine Eingewöhnung in bestimmte Beziehungen zwischen Vorgängen. Wie Bilder die Leichtigkeit der Reproduktion gewinnen, so entstehen auch Gewöhnungen an gewisse Beziehungen, an den Fortgang von einem Element zum anderen. Der Stil eines Künstlers ist eine solche, in seinem Wesen gegründete Gewöhnung, Gewänder in Holz oder anderem Material sich vorzustellen und danach zu bilden, die Körper in das Schlanke zu strecken.

Wir nennen das gesetzliche Verhältnis, nach welchem an einen Tatbestand eine befriedigende Erregung des Gefühls oder ein Bestandteil einer solchen gebunden ist und entsprechend das künstlerische Schaffen in der Herstellung eines solchen Tatbestandes Befriedigung sucht, ein ästhetisches Prinzip. Ein solches Prinzip wirkt im inneren Bilden einer künstlerischen, einer dichterischen Seele zunächst schon unwillkürlich, ohne die Absicht, anderen einen Eindruck zu machen. Sofern ein solches Prinzip, wie wir später näher sehen werden, zugleich als Grund eines befriedigenden Eindruckes auf andere erscheint, welchem sich kein Leser oder Hörer zu entziehen vermag, kann die Formel desselben auch die Gestalt einer Regel annehmen, an welche

allgemein der Eindruck geknüpft ist. So kann das Prinzip als allgemeingültige Norm bezeichnet werden. Indem die dargelegten Prinzipien nun von dem erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens aus in einer dichterischen Seele Transformationen der Bilder erwirken, welche den Gefühlen eine Befriedigung gewähren, entstehen hieraus ästhetische Gesetze einer höheren Ordnung.

Die Befriedigung im Schaffenden, welche ihn in dem Werke ausruhen läßt, ist in ihrem Maße davon abhängig, in welchem Maße der ganze von ihm erworbene Zusammenhang seines Seelenlebens jede ihm mögliche Wirkung auf die schaffenden Vorgänge und ihr Endergebnis geübt hat. Dem wird alsdann von seiten des Eindrucks entsprechen, daß ein dichterisches Werk nur in dem Grade befriedigt, als es dem, was vom erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens im Hörer oder Leser aufgeregt und ins Spiel gesetzt wird, auch genügt. Da nun dieser erworbene Zusammenhang mit dem Fortschreiten des Menschengeschlechtes immer verwickelter wird, so muß folgerecht hieraus sich ergeben, daß das poetische Schaffen und der poetische Eindruck eine aufsteigende Entwicklung der Poesie fordern und hervorbringen. Diese Sätze bezeichnen ein Prinzip, dessen genauere Formel erst nach der Analyse des ästhetischen Eindrucks größere Genauigkeit erhalten kann. Im einzelnen sind volle Wirklichkeit der benützten Bestandteile und ihrer Beziehungen, Ausschaltung, Steigerung und Minderung, Ergänzung Prinzipien, an welche nicht nur der Vorgang im Schaffenden, sondern auch der ästhetische Eindruck gebunden ist. Von dem Vorherrschen des einen oder anderen dieser Prinzipien ist der Stil des Dichters abhängig. Hier erkennen wir die psychologischen Faktoren, welche wichtige Stilunterschiede bedingen. Das bedeutsame ästhetische Gesetz, nach welchem in der Dichtung besonders die Beziehungen von seelischem Zustand und Bildzusammenhang, von Innerem und Äußerem durch Ergänzung auszubilden sind, hat zur Folge den weiteren Satz, daß alle Poesie das im Gefühl genossene Leben bildlich macht und in das Bildliche der Anschauung die im Gefühl genossene Lebendigkeit hineinträgt. So wird von ihr beständig die Totalität des Erlebnisses wieder hergestellt. In diesen Sätzen und ihrer vorhergegangenen Begründung haben wir die vollständigere psychologische Fassung dessen nunmehr vor uns, was ich in der geschichtlichen Einleitung als das Schillersche Gesetz bezeichnet habe.

DRITTES KAPITEL

BESTÄTIGENDE SELBSTZEUGNISSE DER DICHTER

Wir verdeutlichen nun das Zusammenwirken dieser Vorgänge von Ausschaltung, Steigerung und Ergänzung, indem wir das Gebiet durchmustern, in welchem Bilder frei werden und sich wie im leeren Raume ungehindert entfalten. Wir schreiten dabei vom Einfachen zum Zusammengesetzten voran. So gelangen wir zu den Selbstzeugnissen des ästhetischen Schaffens, welche wir von Dichtern besitzen. Ich gebe die folgenden; andere mögen deren Zahl vermehren, damit eine vollständige Sammlung derselben entsteht.

Der einfachste Fall solcher Entfaltung liegt in den Schlumberbildern. Diese können, mit Goethe zu reden, als Urphänomene des dichterischen Schaffens betrachtet werden. Auf die Vorgänge von Unterscheiden, Vergleichen, Verschmelzung, Assoziation, Apperzeption usw. können sie augenscheinlich nicht zurückgeführt werden. Goethe beschreibt sie so¹: „Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in die Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig, wie die Rosetten der Bildhauer. Es war unmöglich, die hervorquellende Schöpfung zu fixieren, hingegen dauerte sie so lange als mir beliebte, ermattete nicht und verstärkte sich nicht. Dasselbe konnt' ich hervorbringen, wenn ich mir den Zierat einer buntgemalten Scheibe dachte, welche denn ebenfalls aus der Mitte gegen die Peripherie sich immerfort veränderte.“ Vergleiche ich diese und andere Schilderungen der Schlumberbilder, wie besonders die klassische von Joh. Müller (phantast. Gesichterscheinungen, S. 20), mit meinen eignen Erfahrungen, dann muß ich zur Erklärung von der stillen Aufmerksamkeit auf das ganze Sehfeld mit seinen farbigen Nebeln ausgehen; die Verteilung der Empfindungselemente in demselben läßt uns unter diesem Einfluß des Aufmerkens irgendeine gewohnte Verbindung dieser Elemente in sie verlegen, oder die so angeregte Verbindungsweise macht sich freier gemäß den eben dargelegten Gesetzen geltend (Goethe, S. 127). Und zwar findet nach unseren psychologischen Darlegungen hier ein Vorgang statt, der etwas Triebartiges hat und als Entfaltung der Bilder sich darstellt. Diese Entfaltung über das Wirkliche hinaus in den Schlumberbildern ist die Veri-

¹ Goethe, G. W. Ausgabe Hempel Bd. 34 S. 124 ff.

fikation unserer psychologischen Darstellung. In den Wahlverwandtschaften, welche im Geiste unseres Jahrhunderts die physiologische Bedingtheit der höchsten Offenbarungen des Gemütslebens aufzeigen, wird diese Kraft der Goetheschen Phantasie auf Ottilien übertragen: zwischen Schlaf und Wachen erblickt sie in einem erleuchteten Raum den abwesenden Geliebten in wechselnden Stellungen und Situationen.

Zunächst erweitern wir den Umkreis der Betrachtung durch die angrenzenden Tatsachen. Dem Vorgang in den Schlumberbildern ist der verwandt, in welchem Arabeske oder Ornament entstehen. Jedoch ist hier die Willensbeteiligung wirksam, und so entsteht hier willkürliches Bilden und Schaffen in künstlerischer Absicht. Die Gewöhnungen des Vorstellens wirken, Symmetrie und Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen. Erfahrungen über mechanische Beziehungen zwischen den Massen, zwischen Kraft und Last üben ihren Einfluß. Schließlich überschreitet aber der Vorgang des Schaffens, wie vielfach er auch in den Erfahrungen bedingt ist, alles in diesen Gegebenen.

Diesen Erscheinungen auf dem Gebiet der Gesichtsvorstellungen entspricht eine andere Reihe aus dem der Gehörsvorstellungen: das Spielen des Kindes mit dem Tonwechsel. Wie dasselbe der Ausdruck überschüssiger Kraft ist, ist es in der Morgenfrühe beim Kinde am stärksten. Höhe und Tiefe der Töne, Stärke und Schnelligkeit in ihrer Abfolge und selbst der Vokalwechsel stehen zu den Stimmungen des Kindes in gesetzmäßigen Beziehungen. Auf diesem Verhältnis sind dann der Ausdruck in der Musik, gewisse natürliche Elemente aller Sprachen (nämlich das Symbolische im Tonmaterial, das zu geistigen Vorgängen in festen Beziehungen steht), sowie Betonung und Rhythmus in der Rede begründet.

Das beständige Bilden und Umbilden, welches im Dichter stattfindet, wird faßbarer, wenn man es an diese einfacheren Tatsachen der Einbildungskraft hält. Wo wir in ein Dichterleben blicken können, sehen wir, wie von diesem unablässigen inneren Gestalten und Versuchen nur wenig zur Ausführung kommt. Auch das ist im Tasso ergreifend ausgesprochen. Und es hat sein Analogon in dem unablässigen Wechsel der Gestalten, welchen der Traum, dieser verborgene Poet in uns, hervorbringt.

An die Schlumberbilder schließen sich einerseits die Gestalten des Traumes, andererseits die Schöpfungen des Dichters an. Johannes Müller selber hebt hervor, wie diese Bilder unmerklich „in die Traumbilder des Schlafes übergehen“. Die allgemeine Form des Geschehens im Traum ist die an den Schlumberbildern beobachtete; die in den Sinnesfeldern gegebenen Elemente reproduzieren die Bilder

oder die Gewöhnungen von Verbindungen zwischen Bildelementen; Transformationen nach den dargelegten Gesetzen finden statt, und nun führt die Aufmerksamkeit in dem Zeitverlauf, dessen sie zur Herstellung der Bilder bedarf, ein triebartiges Entfalten, Umwandlung eines Bildes in das andere herbei. Über das Verhältnis der Schlumberbilder zu dem Schaffen des Dichters sagt Goethe in einer an die mitgeteilte Beschreibung angeschlossenen Betrachtung (S. 127): „Man sieht deutlicher ein, was es heißen wolle, daß Dichter und alle eigentlichen Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organe, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Voratz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden.“

Hiermit steht das Traumartige in Verbindung, das zuweilen im dichterischen Schaffen bemerkbar ist. So erzählt Goethe¹ von einigen Balladen: „Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopf; sie beschäftigten meinen Geist als anmutige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen.“ Er fügt dann hinzu: „Zu anderen Zeiten ging es mir mit meinen Gedichten gänzlich anders. Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich gedrungen fühlte.“ Dieses Unwillkürliche, ja dies Traumbilden im dichterischen Schaffen, doch auf der Unterlage ehrlicher Arbeit, die vorausgegangen, schildert auch Carlyle an Shakespeare: „Shakespeare ist, was ich einen unbewußten Verstand nennen möchte. Die Werke eines solchen Mannes wachsen, soviel er auch durch den höchsten Aufwand bewußter und vorbedachter Tätigkeit erreichen mag, unbewußt, aus unbekannter Tiefe in ihm hervor.“

Jean Paul sagt in einer Stelle seiner „Vorschule“,² die doch auch in der Form eines ästhetischen Satzes ein Selbstbekenntnis des Dichters enthält: „Der Charakter selber muß lebendig vor euch in der begeisterten Stunde fest thronen, ihr müßt ihn hören, nicht bloß sehen; er muß euch, wie ja im Traume geschieht, eingeben, nicht ihr ihm, und das so sehr, daß ihr in der kalten Stunde vorher zwar ungefähr das Was, aber nicht das Wie voraussagen könntet. Ein Dichter, der überlegen muß, ob er einen Charakter in einem gegebenen Falle Ja oder Nein sagen zu lassen habe, werf' ihn weg, es ist eine dumme Leiche.“ Dazu kommt dann in der Anmerkung aus seinen Briefen

¹ Eckermann III 304.

² Vorschule der Ästhetik. Ausgabe Hempel S. 222.

S. 147. Hempel, Bd. 38, S. 54: „Der echte Dichter ist ebenso (wie der Träumende) im Schreiben nur der Zuhörer, nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere, er schaut sie, wie im Traum, lebendig an, und dann hört er sie. Viktors Bemerkung, daß ihm ein geträumter Gegner oft schwerere Einwürfe vorlege als ein leibhafter, wird auch vom Schauspiel-dichter gemacht, der vor der Begeisterung auf keine Art der Wortführer der Truppe sein könnte, deren Rollenschreiber er in derselben so leicht ist.“ Von Richard Wagner wird mir (durch H. von Stein) die mündliche Äußerung mitgeteilt, er habe in Paris, mit den deutschen Sagen beschäftigt, alle seine Stoffe zugleich vor sich gesehen. Siegfried, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Parzival, auch die Meistersinger, und zwar in ganz bestimmten Einzelanschauungen, so eine Szene aus den Meistersingern, eine bestimmte sagenhafte Begegnung.

Mit den Äußerungen Goethes und den verwandten Selbstzeugnis ist zunächst das Selbstzeugnis eines russischen Dichters, Gontscharof, ganz im Einklang: „Immer schwebt mir eine bestimmte Gestalt und dabei ein Hauptmotiv vor: an seiner Hand schreite ich vorwärts und ergreife unterwegs, was mir zufällig in die Hände fällt, d. h. nur, was sich darauf näher bezieht. Dann arbeite ich emsig, fleißig, so rasch, daß die Feder kaum den Gedanken folgen kann, bis ich wieder auf eine Mauer stoße. Unterdes arbeitet mein Kopf weiter; die Personen lassen mir keine Ruhe, erscheinen in verschiedenen Szenen; ich glaube Bruchstücke ihrer Gespräche zu hören, und schon oft ist es mir vorgekommen, als seien das nicht meine Gedanken, sondern als schwebe dies alles um mich her, und ich brauche nur hinzusehen, um mich hineinzusetzen.“

Andere Selbstzeugnisse gestatten einen noch tieferen Blick in den Vorgang. Sie erläutern, was wir über den Einfluß der Gefühle auf das dichterische Schaffen erörtert haben. Stimmung, Gefühlslage werden in diesen Zeugnissen als Ausgangspunkt des Vorgangs herausgehoben. Ich beginne mit Schiller¹: „Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafteste Vorstellung seines Stoffs, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.“ Bei Entstehung des Wallenstein²: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musi-

¹ An Körner, 25. Mai 1792.

² Schiller an Goethe, 18. März 1796.

kalische Grundstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ Alfieri erzählt von sich in seiner Selbstbiographie, die meisten seiner Tragödien seien ihm während oder nach dem Anhören von Musik aufgegangen. Und Kleist bemerkt: „Ich betrachte die Musik als die Wurzel oder vielmehr, um mich schulgerecht auszusprechen, als die algebräische Formel aller übrigen Künste, und so wie wir schon einen Dichter haben (Goethe), der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“ „Wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schoß des menschlichen Gemüts hervorgeht, so muß es auch notwendig der ganzen Menschheit angehören.“

Fügt man das in diesen Bekenntnissen über das Verhältnis der Gefühle und Stimmungen zu den dichterischen Bildern Enthaltene an die vorhergehenden über die Entfaltung der Bilder und ihrer Beziehungen, dann erscheinen mir die öfters schon herausgehobenen Selbstbekenntnisse Otto Ludwigs nicht mehr so paradox, obwohl ja Überreizung seines Nervensystems nicht ohne Einfluß auf die von ihm dargelegten Vorgänge dichterischen Schaffens in seiner Seele gewesen ist. Von den drei Berichten, welche er darüber gegeben hat¹, ist der vollständigste und klarste der folgende: „Mein Verfahren ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh' ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärde für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Diese Farbenerscheinung hab' ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz' ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab ich ein gesättigtes Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schiller, so hab ich ein strahlendes Karmoisin: bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfährt ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach

¹ In den Skizzen und Fragmenten ein Bericht aus dem Tagebuch des Dichters März 1840 (Nachlaß I 45), Shakespearestudien (II 303), und aus dem Nachlasse „Zum Verständnis der eigentümlichen Methode von O. Ludwigs Schaffen“, I 134.

vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Szenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduzieren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe. Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandene mit kritischem Auge ansehen. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen soll, ich suche die Idee, die mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such' ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Kausalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte, und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, alles Absicht und Berechnung ist, im ganzen und bis in das einzelne Wort hinein. Da sieht es denn ohngefähr aus, wie ein Hebbelsches Stück, alles ist abstrakt ausgesprochen, jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichsam ein psychologisches Präparat, das Gespräch ist nicht mehr wirkliches Gespräch, sondern eine Reihe von psychologischen und charakteristischen Zügen, pragmatischen und höheren Motiven. Ich könnte es nun so lassen, und vor dem Verstande würde es so besser bestehen als nachher. Auch an zeitgemäßen Stellen fehlt es nicht, die dem Publikum gefallen könnten. Aber ich kann mir nicht helfen, dergleichen ist mir kein poetisches Kunstwerk, auch die Hebbelschen Stücke kommen mir immer nur vor wie der rohe Stoff zu einem Kunstwerk, nicht wie ein solches selbst. Es ist noch kein Mensch geworden, es ist ein Gerippe, etwas Fleisch darum, dem man aber die Zusammensetzung noch anmerkt.“

Schließlich mag solchen Selbstzeugnissen wahrer Dichter das eines unterhaltenden Fabulanten folgen, wie ein Satyrspiel auf den Ernst der tragischen Trilogie. Es zeigt, wie die Gestaltung der Bilder von den Trieben und Begierden aus, die uns als Wünsche und Hoffnungen umgaukeln, in der Jugend zumal, der Ausgangspunkt einer geringeren Dichtungsweise werden könne. Antony Trollope schreibt in seiner Selbstbiographie¹: „Hier gedenke ich nun einer anderen Gewohnheit

¹ An Autobiography by Anthony Trollope, vol. I, p. 56.

mit mir von ganz frühen Jahren erwachsen, welche ich selbst oft mit Mißvergnügen betrachtete, gedachte ich der darauf verschwendeten Stunden, welche jedoch, wie ich vermute, dahin wirkte, mich zu dem zu machen, was ich bin. Als ein Knabe, ja schon als ein Kind, war ich viel auf mich selbst angewiesen. Ich habe schon, als ich von meiner Schulzeit sprach, erwähnt, wie es kam, daß andere Knaben nicht mit mir spielen wollten. So war ich allein und hatte meine Spiele mir selbst zu schaffen. Irgendein Spiel war mir notwendig, damals wie immer. Studieren war nicht meine Neigung, und ganz müßig zu sein, konnte mir nicht gefallen. So kam es, daß ich immer umherging mit einem Luftschloß, das sich in meinem Innern fest aufbaute. Weder war diese Bauarbeit krampfhaft festgehalten, noch beständigem Wechsel unterworfen von Tag zu Tag. Wochenlang, monatelang, wenn ich mich recht erinnere, von Jahr zu Jahr, pflegte ich dasselbe Märchen auszuspinnen, indem ich mich an gewisse Gesetze, gewisse Verhältnisse, Eigentümlichkeiten und Einheiten band. Niemals ward etwas Unmögliches eingeführt, noch irgend etwas, das den äußeren Umständen nach ganz unwahrscheinlich schien. Natürlich war ich mein eigener Held. Das versteht sich von selbst beim Bauen von Luftschlössern. Aber ich wurde nie ein König, ein Herzog, noch weniger konnte ich ein Antinous oder sechs Fuß hoch sein, da meine Größe und persönliche Erscheinung feststanden. Ich war niemals ein Gelehrter, nicht einmal ein Philosoph. Aber ich war ein gewandter Bursche, und schöne junge Frauen pflegten verliebt in mich zu sein. Ich strebte, gütigen Herzens, freigebig zu sein, vornehmer Gesinnung, geringe Dinge verachtend. Alles zusammen war ich ein viel besserer Geselle, als ich je erreicht habe. Dies war sechs oder sieben Jahre lang die Beschäftigung meines Lebens, ehe ich in den Postdienst trat, und wurde durchaus nicht aufgegeben, als ich meinen Beruf begann. Schwerlich, denke ich, kann es eine gefährlichere innere Gewohnheit geben; aber ich habe oft gezweifelt, ob, wäre es meine Gewohnheit nicht gewesen, ich je eine Novelle geschrieben hätte. Ich lernte auf diese Weise, ein Interesse für eine erdichtete Geschichte aufrecht zu erhalten, über einem von meiner Einbildungskraft geschaffenen Werke zu brüten und in einer Welt zu leben, ganz und gar außerhalb der Welt meines eignen materiellen Lebens. In späteren Jahren habe ich dasselbe getan mit dem Unterschied, daß ich den Helden meiner früheren Träume abdankte und imstande war, meine eigne Identität aus dem Spiel zu lassen.“

DRITTER ABSCHNITT

DAS TYPISCHE IN DER DICHTUNG

Ein letzter wichtiger Zug muß dieser psychologischen Elementarlehre der Poesie hinzugefügt werden. Bilder und ihre Verbindungen werden von den Gefühlen aus transformiert; aber nicht in einem leeren Raume, sondern inmitten des Getriebes von all den psychischen Prozessen, welche beständig an unserem Erfahrungskreis wirken, ja von dem ganzen erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens aus, welcher das unwillkürliche Schaffen beeinflußt. Bilder und ihre Verbindungen überschreiten daher wohl die gemeinen Erfahrungen des Lebens; aber was so entsteht, das repräsentiert doch diese Erfahrungen, lehrt sie tiefer begreifen und näher ans Herz ziehen.

Dies ergibt sich schon aus den früheren Darlegungen, nach welchen die Unterlage des poetischen Schaffens in den Vorgängen aufzusuchen ist, die unseren Erfahrungskreis entwickeln. Der Dichter hat diese Unterlage seines Schaffens gemein mit dem Philosophen oder dem Staatsmann. Erfahrung des Menschlichen ist hier überall die Grundlage, und besonders Verallgemeinerung, Schlußverfahren werden angewandt, diese Erfahrung auszubilden. Das naturwüchsige Verhältnis einer mächtigen Intelligenz zu den Lebenserfahrungen muß auch in jedem großen Dichter bestanden haben. Aus Lebensvorstellungen mußten sich Charaktere, Handlung, Form und Technik bei ihm bilden. Dies kann nicht energisch genug gegenüber aller Künstelei betont werden, welche das Schöne von den Erfahrungen des Lebens absondern möchte. Selbst Schiller, obwohl er auf dieser abschüssigen Bahn sich befand, hat den Wunsch ausgesprochen, die Ästhetik möchte dem Begriff des Schönen den des Wahren substituieren.

Die Willensbeteiligung, durch welche die Metamorphose von Vorstellungen erst zu künstlerischer Verwendung kommt und aus innerlich gehegten Phantasiebildern eine Dichtung hervorgeht, vermag dem Dichtwerk den Gehalt, der dauernde Befriedigung gewährt, nur zu geben, indem sie diese Arbeit an den Lebenserfahrungen in die Phantasiebilder hineinträgt. Nur in dem Grade, als es gelingt, das Erlebnis so zu gestalten, daß es viele Erfahrungen in höchster Steigerung enthält, kann es den welterfahrenen, denkenden Mann beschäftigen und erfüllen. Zugleich soll das Dargestellte das Gemüt des Lesers oder Hörers bewegen. Auch dies wird es als bloße Partikularität nicht vermögen. Otto Ludwig empfand ganz den Durst nach Einzeltatsächlichkeit und Wirklichkeit; dennoch wurde er zu der Einsicht gedrängt,

daß das Singulare als solches nicht das Packende ist; denn als solches ist es noch mit Zügen vermischt, welche vom Leser oder Hörer nicht ohne Anstoß nachgebildet werden können und daher abstoßen. Der Realismus, wenn er ergreifen will, muß durch Verallgemeinerung, durch Aussonderung des Zufälligen, durch Herausheben des für das Lebensgefühl Wesentlichen und Bedeutenden wirken; dann haften Sinn und Herz der Leser an den Bildern, welche er hinstellt, weil diese Leser den eignen Herzschlag hier voller empfinden, weil der tiefste Gehalt ihres eignen Wesens von diesen Bildern mit umfaßt ist und alles, was als partikular ihnen selber fremd sein könnte, ausgestoßen.

So haben auch die Werke des Dichters Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit. Aber diese bedeuten hier etwas anderes als in den Sätzen der Wissenschaft. Die Allgemeingültigkeit bedeutet, daß jedes fühlende Herz das Werk nachbilden und genießen kann. Was so von der eignen Lebendigkeit aus als für den Zusammenhang eines Lebendigen erforderlich herausgehoben und verknüpft wird, nennen wir das Wesenhafte. Die Notwendigkeit bedeutet, daß der in einer Dichtung bestehende Zusammenhang so zwingend für den Auffassenden ist, wie er für den schaffenden Künstler war. Indem diesen Anforderungen genügt wird, tritt an dem Wirklichen das Wesenhafte hervor.

Wir bezeichnen das so aus dem Wirklichen herausgehobene Wesenhafte als das Typische. Das Denken bringt Begriffe hervor, das künstlerische Schaffen Typen. Diese enthalten also zunächst in sich eine Steigerung des Erfahrenen, aber nicht in der Richtung einer leeren Idealität, sondern in der einer Repräsentation des Mannigfaltigen in einem Bildlichen, dessen mächtige und klare Struktur die geringeren und gemischten Erfahrungen des Lebens nach ihrer Bedeutung verständlich macht. Und zwar ist in dem dichterischen Werke alles typisch. Typisch sind die Charaktere; das heißt, das Wesenhafte in ihrer Struktur, gleichsam ihr Bildungsgesetz ist herausgehoben; aber mit einer Mächtigkeit der Darstellung, auch wo die Schwäche ihr Gegenstand ist, mit einem über jede Äußerung sich verbreitenden Glanze, als ob niemand vorher diesen Menschen wirklich gesehen hätte. Typisch sind die Leidenschaften; so ohne Partikularität, aus dem innersten Gesetz der Affekte erwachsen, erscheint hier der innere Zusammenhang der Momente, in denen eine Leidenschaft sich in einem Menschen auslebt und ihn verzehrt, daß das Wesenhafte, siegreich Große, das in der Leidenschaft als Erweiterung der Seele gefühlt wird, vom Zuschauer oder Hörer ganz nachgebildet und erfahren werden kann. Typisch ist der Nexus der Handlung in sich und mit dem Schicksal; alles, was die Durchsichtigkeit der Kausalverbindung stört, wird ent-

fernt; die notwendigen Glieder werden auf ihre geringste Zahl und ihre einfachste Form gebracht; wie die Weltweisheit der Fabel oder des Sprichworts eine Regel des Geschehens, einen inneren Nexus der Glieder desselben ausspricht, so wird in der Dichtung dies richtige Verhältnis der Glieder, die in einer Handlung nach dem Gesetz derselben verkettet sind, in größter Mächtigkeit und Simplizität ausgesprochen. In der Wirklichkeit ist dieses alles nirgend in seiner größten Energie und unvermischt mit dem Zufälligen; hier dagegen ist das dem Typus Gleichgültige ausgeschieden und jedes Glied in seiner höchsten Realität und Leistungskraft herausgestellt. Typisch ist selbst die Darstellungsweise; denn der Atem, der den Helden, seine Leidenschaft wie sein Schicksal beseelt, muß von da aus das ganze Werk bis in seine Rhythmen und seine Bilder beleben. So wird das Werk ein Individuum. Die rohe Größe der Zeit ist im Lear jeder Gestalt und jedem Satze aufgeprägt, und Kordelia selber ist aus demselben Geschlechte: sie beugt sich nicht.

Und da in der Poesie überall Erlebnis, überall ein Innen, das in einem Äußeren sich darstellt, oder ein äußeres Bildliches, das durch eine Innerlichkeit beseelt ist, Stoff und Ziel der Darstellung bildet, so ist alle Dichtung symbolisch. Ihre Urform ist das Bildliche, das Gedicht, das einen innerlichen Vorgang in einer Situation zeigt, das Gleichnis. In diesem Verstande ist das Symbolische die Grundeigenschaft, die aller Poesie von ihrem Stoffe her eigen ist. Goethe sagte einmal Eckermann: „Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Poeten.“

So zeigt sich nun als das Problem jeder Technik eines Dichters, dies Typische hervorzubringen. In der Induktion der Wissenschaft ist das Durchlaufen der Fälle nur das Hilfsmittel, um die Notwendigkeit des Kausalzusammenhangs, die schon im ersten Falle lag und nur nicht rein ausgesondert werden konnte, darzustellen. Die unbeußte Arbeit der Lebenserfahrung, die in dem Dichter vollbracht ist, ehe ihm noch sein Stoff gegenübertritt, läßt ihn die tote Faktizität desselben in einer notwendigen Folge von Momenten mit höchster Lebendigkeit und Einfachheit nachbilden. Auch hier liegt das Notwendige in der zwingenden Verknüpfung, welche Hörer oder Leser überzeugend mit sich zieht, und das Allgemeingültige ist die Art, wie das Notwendige dann für alle da ist.

Die Personen handeln notwendig, wenn der Leser oder Zuschauer fühlt, daß er auch so handeln würde. Die Notwendigkeit widerspricht daher nicht dem Eindruck der Freiheit. Vielmehr wird dieser insbesondere bei Shakespeare echt protestantisch dadurch gesteigert, daß selbst seine Bösewichter die Forderung des Sittengesetzes sich vorhal-

ten und wissentlich, willentlich verletzen. Diese Notwendigkeit ist also im Einklang mit der Freiheit; jede wahre und große Dichtung läßt uns beides zugleich fühlen. Wir fühlen und bilden in uns eine Verkettung der Gemütszustände nach, in welcher einer von dem anderen erwirkt wird und ein Zug folgerichtiger Leidenschaft durch das Ganze hindurchgeht. Aber die Art des Erwirkens ist ganz von der unterschieden, mit welcher Prämissen einen Schlußsatz erzwingen; das Innerwerden dieses anderen Charakters der Verknüpfung der Glieder ist die Tatsache, die wir als Freiheit ausdrücken. Äußerlich stellt sich dies in den Monologen dar, in welchen ein Entschluß sich vorbereitet. Niemand hat anhaltender gerungen, dies Zusammen von Notwendigkeit und Freiheit in der Tragödie zum Ausdruck zu bringen, als der edle Schiller, auch darin Kants bester Schüler, im Wallenstein.

Die Kategorie des Wesenhaften wird die von Substanz und Ursache aus der inneren Erfahrung in die äußere übertragen und bezeichnet zunächst den Inbegriff der Züge, in dem innere Lebendigkeit die Bedeutung eines Gegenstandes erfaßt. So bringt der Dichter vom Gefühle aus das Wesenhafte im Singularen oder das Typische hervor. Wie er es aus den oft krausen Zügen der Wirklichkeit aussondern kann, das ist eben das große Problem, welches nur behandelt werden kann, indem man von der Natur des Menschenlebens und seiner psychologischen Analysis ausgeht. Die Fragen nach den Typen der Menschenatur, der Zahl der poetischen Motive, den Grundformen der Verkettung der Glieder in der Handlung usw., welche die Technik bisher nur äußerlich anzufassen vermochte, können dann einer Auflösung angenähert werden.

VIERTER ABSCHNITT

AUSBLICKE AUF DIE THEORIE DER POETISCHEN TECHNIK, WELCHE AUF DIESE PSYCHOLOGISCHE GRUNDLEGUNG GEBAUT WERDEN KANN

ALLGEMEINGÜLTIGKEIT UND GESCHICHTLICHE BEGRENZTHEIT DER POETISCHEN TECHNIK

Wir haben den dichterischen Vorgang zergliedert, und die Prinzipien abgeleitet, die aus der Natur dieses Vorgangs allgemeingültig sich ergeben. Ihre Zahl ist unbestimmt. Der Ausdruck „Prinzip“, in dessen Wahl wir uns an Fechner anschließen, kann auch ersetzt werden durch die Bezeichnungen: Norm oder Regel oder Gesetz, weil an das im Prinzip ausgedrückte gesetzliche Verhältnis das Eintreten des ästhetischen Eindrucks gebunden ist. Da der Charakter der gegen-

wärtigen Psychologie, soweit sie beweisbar ist, der von empirischer Sammlung, Beschreibung, Vergleichung, partialer Kausalverbindung ist, so kann von einer Ableitung genau definierter Formeln in einer begrenzten Zahl noch nicht die Rede sein. Der Fall ist derselbe auf den Nachbargebieten der logischen, ethischen, rechtlichen und pädagogischen Normen, obwohl die erstgenannten der Erkenntnis offener liegen. Noch weniger ist es möglich, nach der Methode Fechners durch Abstraktion aus Kunstwerken und deren Eindrücken diese Prinzipien oder Normen vollständig in die Hand zu bekommen. Sieht man nun aber von der Unvollkommenheit in der Auffindung dieser Prinzipien ab, welche durch den heutigen Zustand der Psychologie bedingt ist, so entsteht doch auch die weitere Frage, ob auf diese Prinzipien eine vollständige Technik der Poesie würde gebaut werden können, welche die poetischen Bestandteile und die Regeln ihrer Zusammensetzung feststellte und die Fragen, die Dichter und Publikum interessieren, entschied. Könnten wir diese Fragen bejahen, so würden für die Aufgabe, die wir am Anfang gestellt haben, die Prinzipien der Auflösung entweder jetzt schon vollständig beisammen sein, oder von einer künftigen Psychologie zusammengebracht werden können.

Es ist die tiefste Frage, die an alles geschichtliche Leben überhaupt zu richten ist, um die es sich hier handelt. Die Pädagogik so gut als die Ethik, die Ästhetik so gut als die Logik suchen Prinzipien oder Normen, welche das Leben in ausreichender Weise zu regeln imstande seien; sie wollen sie aus den Tatsachen, die sich durch die Geschichte der Menschheit erstrecken, ableiten. Aber die unergründliche Mannigfaltigkeit und Singularität der geschichtlichen Erscheinungen spottet jedes Versuchs, solche Regeln abzuleiten, ausgenommen auf dem einen Gebiet der Logik; denn hier durchschaut das Denken sich selbst und ist sich ohne Rückstand klar. Andererseits haben wir jetzt schon das Ergebnis gewonnen, daß es allgemeingültige Prinzipien oder Normen gibt, welche allem Schaffen und allem ästhetischen Eindruck zugrunde liegen. Die Betrachtungsweise der historischen Schule, welche nur beschreiben wollte und die verstandesmäßige Leitung durch wissenschaftliche Prinzipien ausschloß, ist damit für uns abgetan. Glücklicherweise! Denn das Leben verlangt gebieterisch eine Leitung durch den Gedanken; kann eine solche auf metaphysischem Wege nicht hergestellt werden, so sucht es einen anderen festen Punkt. Dürfen wir diesen nicht mit der veralteten poetischen Technik in den Musterbildern einer klassischen Epoche suchen, dann bleibt nur übrig, in der Tiefe der menschlichen Natur selber und in dem Zusammenhang des geschichtlichen Lebens solche Nachforschungen anzustellen. Und hier in der Tat konn-

ten solche allgemeingültige Normen aufgefunden werden. Durchsichtig, wie die Natur des poetischen Vorgangs ist, durften wir hier mit größerer Klarheit, als auf einem anderen Gebiete bisher geschehen konnte (das der Logik natürlich ausgenommen), den Vorgang des Schaffens beschreiben und die Normen desselben ableiten.

So bestätigt sich die außerordentliche Bedeutung der Poetik, überhaupt der Ästhetik für das gesamte Studium der geschichtlichen Erscheinungen. Sie liegt darin, daß die Bedingungen für eine kausale Erklärung hier günstiger sind und die großen Prinzipienfragen daher hier zuerst zur Entscheidung gebracht werden können. Aber die Analyse, die hinter uns liegt, gestattet, einen weiteren Schritt zu tun. Das Verhältnis der geschichtlichen Mannigfaltigkeit dichterischer Werke zu den allgemeingültigen Prinzipien, das Problem der Geschichtlichkeit und doch zugleich Allgemeingültigkeit der poetischen Technik kann bis auf einen gewissen Punkt aufgelöst werden.

ERSTES KAPITEL

DAS DICHTERISCHE SCHAFFEN UND DER ÄSTHETISCHE EINDRUCK

Die Ästhetik, und innerhalb ihrer die Poetik, kann unter einem doppelten Gesichtspunkt aufgebaut werden. Das Schöne ist als ästhetisches Gefallen und als künstlerisches Hervorbringen gegeben. Das Vermögen jenes Gefallens nennen wir Geschmack und das dieses Hervorbringens Einbildungskraft. Wenn die Ästhetik mit Fechner und der Herbartschen Schule von dem Studium der ästhetischen Eindrücke aus erbaut wird, scheint sie eine andere werden zu müssen, als wenn sie <wie> in unserer Darstellung von der Analyse des Schaffens ausgeht. Durchweg hat bisher jenes erste, der technischen Betrachtung günstigere Verfahren vorgeherrscht. Indem wir uns das Problem einer technischen Theorie stellen, muß zunächst über das Verhältnis dieser beiden Ausgangspunkte einer solchen entschieden werden.

Diese Doppelseitigkeit besteht in allen Systemen der Kultur. Denn sie entspringt aus dem Verhältnis von Schöpfung und Aneignung, in welchem alles geschichtliche Leben verläuft. So ergänzen einander die logische Erfindung und die Evidenz, der sittliche Beweggrund und das Urteil des Zuschauers, die inneren Strebungen der sich bildenden Person und die Forderungen der Gesellschaft an ihre Ausbildung, Produktion und Konsumtion. Die einen Ästhetiker gehen von dem Äußeren zum Inneren und leiten aus dem ästhetischen Eindruck die Absicht des Künstlers ab, ihn hervorzurufen, dann hieraus die Entstehung einer Technik, die ihn bestimmt. Sie gleichen den Ethikern, welche aus dem Urteil des unparteiischen Zuschauers die

Entstehung des sittlichen Gesetzes erklären. Die anderen Ästhetiker gehen von innen nach außen; sie finden in dem schaffenden Vermögen des Menschen den Ursprung der Regel, und sie müssen dann folgerichtig in dem ästhetischen Eindruck das abgeblaßte Abbild jenes schöpferischen Vorganges sehen. Wie entscheiden wir diese Streitfrage?

Die Beziehung zwischen Gefühl und Bild, zwischen Bedeutung und Erscheinung tritt weder in dem Geschmack des Hörers noch in der Phantasie des Künstlers ursprünglich auf, sondern in der Lebendigkeit des Gemütes, welches seinen Gehalt in Gebärde und Laut äußert, die Macht seiner Regungen in eine geliebte Gestalt oder in die Natur verlegt, und die Steigerung seines Daseins in den Bildern der Bedingungen genießt, von denen sie hervorgebracht ist. In solchen Augenblicken ist die Schönheit im Leben selbst gegenwärtig, das Dasein wird zum Fest, die Wirklichkeit zur Poesie; Geschmack wie Einbildungskraft empfangen die elementaren Inhalte und Beziehungen aus dieser Wirklichkeit des Schönen im Leben selber. Die hier gestifteten Beziehungen zwischen Gefühl und Bild, Bedeutung und Erscheinung, Innen und Außen bringen, wo sie in freien Verhältnissen benutzt werden, auf dem Gebiet der Gehörsvorstellungen die Musik, auf dem der Gesichtsvorstellungen Arabeske, Schmuck, Dekoration und Architektur hervor. Sofern dagegen das Gesetz der Nachbildung herrscht, entsteht auf dem einen Gebiete die Poesie, auf dem anderen die bildende Kunst. Die eine selbige Menschennatur läßt nach denselben Gesetzen schaffende Kunst und nachfühlenden Geschmack entstehen, und beide einander entsprechen. Zwar ist der Vorgang im Schaffenden viel mächtiger als im Genießenden, dazu vom Willen geleitet, aber er ist nach seinen Bestandteilen vorwiegend derselbe.

Es reicht hier aus, diesen Satz innerhalb des Gebietes der Poesie näher zu entwickeln und zu begründen.

Der Vorgang, in welchem ich eine Tragödie oder ein episches Werk aufnehme, ist ein lange dauernder und außerordentlich zusammengesetzter: Aggregat aus all den ästhetischen Bestandteilen, welche wir durchlaufen haben. Die Gefühle, welche hier verbunden sind, gehören allen Gefühlskreisen an. Und zwar enthält dieses Aggregat von Erregungszuständen jedesmal neben den Gefühlen von Gefallen und Lust auch solche von Unlust. Dies ist in allen ästhetischen Zusammensetzungen größeren Umfangs notwendig. Denn eine Reihe von reinen Lusteindrücken macht bald Langeweile. Und da die Poesie das Leben abbildet, entsteht eine armselige Verwässerung desselben, wenn man das große Agens der Lebens- und Willensbewegung, den

Schmerz, ausschaltet. Jedoch muß die Lust in diesem Aggregat überwiegen und aus der schmerzlichen Erregung soll der Hörer oder Leser schließlich in eine Gleichgewichtslage oder einen Lustzustand übergeführt werden. Alle Energien der reichen menschlichen Natur müssen befriedigt sein. Unsere Sinne sollen ausgefüllt werden durch den Gefühlsgehalt der Empfindungen sowie durch die aus ihren Beziehungen entspringenden Stimmungen. Unsere höheren Gefühle müssen durch die Bedeutsamkeit des Objekts sich mächtig erweitert finden und harmonisch ausklingen. Und unsere denkende Betrachtung soll durch die Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit des Gegenstandes, die Beziehungen desselben zu dem ganzen erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens und die so entstehende Unendlichkeit des Horizontes, der das bedeutsame Objekt umgibt, ganz beschäftigt und festgehalten sein. Alsdann wird in dem Werk kein Mangel empfunden. Jedes Bedürfnis ist ihm gegenüber zum Schweigen gebracht. Das sind die großen, die klassischen Künstler, welche so eine anhaltende totale Befriedigung in den Menschen ganz verschiedener Epochen und Völker hervorbringen. Anderenfalls vermissen wir bald den sinnlichen Reiz, bald die Macht des Gefühls, bald die Gedankentiefe.

Doch hat der Eindruck eines dichterischen Werkes, höchst zusammengesetzt wie er ist, eine bestimmte Struktur, welche durch Wesen und Mittel der Dichtung bedingt ist. Die Dichtung entspringt, indem ein Erlebnis drängt, in Worten, sonach in einem Zeitverlauf ausgesprochen zu werden. Dieser Vorgang ist von einer starken Erregung begleitet und ruft eine solche im Hörer hervor. Aus den Worten bildet die Phantasie des Hörers das Erlebnis nach und wird nun ebenfalls, obwohl schwächer, erschüttert. Hier entsteht also aus dem Stoff von Worten, in einem gleichsam luftigen und durchsichtigen Elemente, ein Anschauungsganzes, dessen Teile zu einer Erregung zusammenwirken; in dieser aber herrscht das Lustvolle vor, und auch das Schmerzliche wird im Zeitverlauf dem Gleichgewicht oder der Befriedigung entgegengeführt, wie wir es vom Leben selber wünschen. Die Zusammensetzung der Lust- und Unlustbestandteile ist von der Struktur des Vorgangs im Schaffenden bedingt; dieser ist das Ursprüngliche. Sonach nicht ein kunstvoll arrangiertes Aggregat von Lustbestandteilen ist der poetische Eindruck, sondern er hat seine notwendige Form.

Auch können wir weder den Vorgang im Dichter noch den im Hörer aus der Aufgabe ableiten, möglichst viele Bestandteile von Lust oder Gefallen zu vereinigen. Wohl fallen in unsere direkte Erfahrung nur Vorgänge sowie das Erwirken eines Vorgangs vom anderen her, aber wir können Tatsachen des Seelenlebens nicht

leugnen, welche hieraus zur Zeit nicht erklärbar sind. Es besteht in uns ein Bedürfnis nach starken Erregungen, welche unsere Energie steigern. Die Menschen erscheinen unersättlich, innere Zuständlichkeit anderer Menschen oder Völker zu erkunden, Charaktere nacherlebend aufzufassen, Leid und Freude zu teilen, Geschichten zu vernehmen: gegenwärtige oder vergangene, oder auch solche, die nur hätten geschehen können. Dieser innere Drang ist den Naturvölkern so gut eigen als dem heutigen Europäer. In ihm haben die Arbeit des Dichters, des Geschichtschreibers und Biographen sowie der Genuß seiner Hörer und Leser ihre elementare Grundlage. Und wie an das Große in unserer Natur auch das Fehlerhafte sich hängt: selbst die verderbliche Herrschaft der Romanlektüre beruht darauf. Wie in Hauffs Parodie der Verehrer Claurens bei trockenem Brote die Beschreibung von Champagnerfrühstücken liest: so würzen sich viele die dürftige Suppe ihres Lebens durch die großen Emotionen, welche mit geringem Aufwand aus der Leihbibliothek zu beziehen sind. Das Grausenhafte selbst wird rohen Naturen eine Quelle der Lust durch einen häßlichen Zug der Menschennatur, gegenüber von Gefahr und Schmerz anderer die eigne 'Sicherheit hinter dem warmen Ofen verstärkt, verdoppelt zu fühlen. In diesem allen liegt zugleich etwas Irrationales, das nicht aus unserem Wesen wegräsoniert werden kann. Wir sind nun einmal kein Apparat, der regelmäßig Lust herzustellen und Unlust auszuschalten sucht, Lustwerte gegeneinander abwägt und so die Willensantriebe der erreichbaren Lustsumme entgegenlenkt. Für einen solchen würde freilich das Leben rational, ja ein Rechenexempel. Aber das ist es nicht. Ja die Irrationalität des menschlichen Charakters kann an jedem heroischen Menschen, in jeder wahren Tragödie, an Verbrechern ohne Zahl gesehen werden. Die tägliche Erfahrung selber zeigt uns dieselbe; wir suchen nicht die Unlust zu vermeiden, sondern vertiefen uns in sie, grübelnd, misanthropisch; wir setzen Glück, Gesundheit und Leben daran, Affekte der Abneigung zu befriedigen, unangesehen den Lustertrag, von dunklen Trieben gezwungen. Und dieses Bedürfnis der Menschennatur nach mächtigen, wenn auch mit starker Unlust vermischten Erregungen, welches nicht auf einen Apparat für Erzeugung eines Maximums von Lust zurückgeführt werden kann, wirkt auch in der Zusammensetzung eines mächtigen poetischen Eindrucks. In dieser muß dann die schmerzliche Erregung durch die Erweiterung der Seele, welche die Größe des leidenden Menschen hervorruft, überboten und ein befriedigender Endzustand herbeigeführt werden. Daher dienen in der Tragödie Schmerz und Tod nur, Seelengröße zu offenbaren.

Dieses alles wird aber nur dadurch erreicht, daß aus diesen beweg-

lichsten, flüchtigsten, durchsichtigsten Stoffen von Lauten und mit ihnen verknüpften Vorstellungen in der Einbildungskraft des Auffassenden ein Bildzusammenhang sich aufbaut. Die große Regel des Poeten ist daher, die Einbildungskraft in einer von ihm beabsichtigten Richtung in Tätigkeit zu setzen. Der so entstehende Bildzusammenhang muß aber in seiner Sinnfälligkeit auch Glauben hervorrufen. Denn nur wo wir an die Wirklichkeit desselben glauben, erlebt unsere Seele.

Dieser so zusammengesetzte poetische Eindruck muß nun mit dem Schaffen des Dichters verglichen werden, wie wir es analysiert haben. So ergibt sich folgendes Verhältnis. Der primäre Vorgang ist das Schaffen. Die Poesie entstand aus dem Drang, Erlebnis auszusprechen, nicht aus dem Bedürfnis, den poetischen Eindruck zu ermöglichen. Was nun vom Gefühl aus gestaltet ist, erregt das Gefühl wieder, und zwar in derselben, nur geminderten Weise. So ist der Vorgang im Dichter dem verwandt in seinem Hörer oder Leser. Die Verbindung von einzelnen Seelenvorgängen, in welchen eine Dichtung geboren wurde, ist nach Bestandteilen und Struktur derjenigen ähnlich, welche sie dann bei dem Hören oder Lesen hervorruft. Wer ein Gedicht beurteilen will, muß nach Voltaire ein starkes Gefühl haben und mit einigen Funken von dem Feuer geboren sein, welches den Dichter belebt hat, dessen Kritiker er sein will. Dieselbe Zusammensetzung von bildlichen Elementen ruft hier wie dort dieselbe Zusammensetzung von Gefühlen hervor. Die Beziehung zwischen dem Sinnfällig-Bildlichen, dem gedankenmäßig Allgemeinen und dem Erregungsgehalt bestimmt dort wie hier die Struktur, zu welcher die Bestandteile verbunden sind. Die Unterschiede zwischen Schaffen und Empfangen sind ebenfalls unverkennbar. Das dichterische Schaffen ist viel zusammengesetzter, seine Bestandteile mächtiger, die Willensbeteiligung stärker, und eine viel längere Zeit wird von ihm ausgefüllt, verglichen mit dem Lesen oder Hören des vollendeten Werkes.

Hieraus folgt die Zweiseitigkeit der poetischen Technik. In ihr wirkt unwillkürliches unablässiges Bilden und zugleich die Berechnung des Eindrucks sowie der Mittel, ihn herbeizuführen. Beides ist im Dichter vereinbar; denn die verstandesmäßige Technik, welche den poetischen Eindruck hervorrufen will, muß dieselbe Metamorphose der Bilder anstreben, welche aus dem unwillkürlichen und nicht vollbewußten Bilden von selber hervorgeht; sie kann dabei die Wirkungen klarer berechnen und schärfer zuspitzen. Dabei finden wir in Dichtern, die auf der Bühne zu Hause waren, wie die griechischen Tragiker, Shakespeare oder Molière, den berechnenden Verstand untrennbar mit dem unwillkürlichen Schaffen verbunden. So ergibt sich das tech-

nische Gesetz: die Absicht, welche für den Eindruck die Mittel berechnet, muß hinter dem Scheine ganz unwillkürlichen Gestaltens und freier Wirklichkeit verschwinden. Bei den großen Dramatikern wie Shakespeare und Molière ist der Kunstverstand allgegenwärtig, doch möglichst verborgen, und auf dieser gänzlichen Durchdringung des Theatralischen und des Poetischen beruhen ihre wunderbaren Wirkungen auf dem Theater. Dagegen Goethe suchte für jedes neue Problem eine entsprechende Form. Er tadelte dies selbst in Italien an sich als einen Zug von Dilettantismus. Auch hat er die neuen von ihm geschaffenen Formen nicht seiner erstaunlichen poetischen Intention entsprechend rein und völlig ausbilden können, weder im Faust noch im Meister. Um so reiner und machtvoller tritt bei ihm die poetisch bildende Phantasie heraus. Schiller hat dies Verfahren Goethes richtig so geschildert: „Ihre eigne Art, zwischen Reflexion und Produktion zu alternieren, ist wirklich beneidens- und bewundernswert. Beide Geschäfte trennen sich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich, solange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht ist bloß in Ihnen: und wenn Sie anfangen zu reflektieren, so tritt das innere Licht aus Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände, Ihnen und anderen.“

Die technische Theorie muß sonach von beiden Seelenvorgängen und deren innerem Verhältnis im Dichter ausgehen. Wenn die Poetik vom Eindruck ausgeht, macht sie die Dichtung mehr oder weniger zum Werk des Verstandes, welcher Wirkungen berechnet, und das geschah der von Aristoteles abhängigen Poetik. Erscheint dagegen unbewußtes Schaffen als die Quelle der dichterischen Form, dann werden Regeln, erworbene Einsichten sowie verstandesmäßige Gliederung verachtet, und das geschah der zweiten Periode unserer Romantik, den Arnim und Brentano. Die Poetik öffne beide Tore ihrer Erfahrungen soweit als möglich, damit keine Art von Tatsache oder Verfahren ausgeschlossen werde! Indem sie die Eindrücke untersucht, genießt sie des Vorteils, den Wechsel derselben willkürlich vom Wechsel der Objekte aus hervorrufen und das Komplex des Vorgangs in seine Bestandteile zerlegen zu können; hier wird experimentelle Ästhetik möglich, wie sie jetzt Fechner in Angriff genommen hat. Indem sie vom Schaffen ausgeht, kann endlich die Fülle des literarhistorischen Stoffes verwertbar gemacht werden; jahraus, jahrein arbeiten unzählige Philologen und Literarhistoriker, die Poeten benützlich und verständlich zu machen; nun trete die Poetik hinzu, nicht die Boileaus, welche sich die Dichtung unterwerfen will, sondern die neue, welche sie erklären möchte und in vergleichender Betrachtung, von den Urzellen der Poesie in den Äußerungen der Naturvölker ab,

alle Erscheinungen derselben umfaßt! Dann wird in gesunder Wechselwirkung die literarhistorische Empirie und Vergleichung benutzt werden, die Natur des Schaffens aufzuklären, seine unveränderlichen Normen zu entwerfen, die Geschichtlichkeit der Technik zu zeigen und solchergestalt die Vergangenheit zu begreifen und der Zukunft den Weg zu weisen. Die aus solcher Arbeitsvereinigung entsprungene Poetik wird der Literaturgeschichte die Mittel für eine viel feinere Charakteristik der Dichter schaffen. Möchte dann auch das Übermaß des persönlichen Klatschs wieder schwinden, in welchem zur Zeit die Literarhistorie schwelgt!

Das Ergebnis dieser psychologischen Betrachtungen kann wieder in Prinzipien oder Regeln dargestellt werden. — Wenn man die Gesetze der Metamorphose isoliert auffaßt, so entspricht dem Vorgang der Verstärkung oder Minderung ein Prinzip der verschiedenen Betonung der Bestandteile im Verhältnis ihres Gewichtes für das Ganze und der höchsten Energie der herrschenden unter ihnen. Dem Gesetz der Ausschaltung entspricht ein Prinzip der möglichsten Annäherung an reine Befriedigung durch Aussonderung des solcher Wirkung Widersprechenden. Dem Gesetz der Ergänzung entspricht das Prinzip der Herausbildung des Wesenhaften und Bedeutenden nach der Beziehung von Zustand und Bild. — Hält man die Leistungen dieser Gesetze an die Aufgabe, so entstehen zwei sich ergänzende Prinzipien. Glaubhaftigkeit und Illusion bildet die Bedingung, unter welcher allein der Dichter seine Aufgabe lösen kann; so bezeichnet sie eine Grenze, an die sein Schaffen gebunden ist. Ästhetische Freiheit, die ein von den Zweckhandlungen des Lebens abgetrenntes, beglückendes Reich von Gestalten und Handlungen hervorbringt, wirkt in diesen Grenzen und nach diesen Gesetzen. Wohl wird der Dichter von dem erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens und den in ihm gegebenen Gesetzen, Wertverhältnissen und Zwecken der Wirklichkeit bestimmt. Er ist um der Befriedigung seines Lesers oder Hörers willen an sie gebunden. Aber er ist der Übereinstimmung seiner Bilder mit dem Wirklichen nicht bedürftig. Auf dies Prinzip der ästhetischen Freiheit hat Schleiermacher seine Ästhetik gegründet. „Es gehört zur Natur des Geistes, daß wir diejenigen Tätigkeiten, die durch die Affektion von außen gebunden werden und in dieser Bestimmtheit ein äußerlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit befreien und sie zu einer selbständigen Darstellung erheben, und dies ist die Kunst.“¹ Einseitig betont, begründet dies Prinzip die Verherrlichung der Phantasie in der romantischen Ästhetik

¹ Schleiermacher Ästhetik, herausgegeben von Lommatzsch, S. 116.

Ludwig Tiecks und seiner Genossen. — Betrachtet man endlich die Anordnung der Bestandteile, die in der Struktur des dichterischen Schaffens und des poetischen Eindrucks angelegt ist, so entstehen für dichterische Werke größeren Umfangs Regeln, welche öfter am Drama entwickelt worden sind. Die Eindruckskraft der einzelnen Bestandteile muß zu der Ausdehnung des ganzen Werkes im Verhältnis stehen. So muß die Handlung der Tragödie Wichtigkeit und Größe haben, und selbst das Komische muß im Lustspiel eine andere Wucht haben als in einem Witzblatt oder geselligen Scherz. Die Bestandteile müssen ferner eine in sich abgegrenzte und geschlossene Einheit bilden. Hiervon ist eine Anwendung die berühmte Regel von der Einheit der Handlung im Drama. Endlich müssen die Bestandteile so geordnet sein, daß eine Steigerung ihrer Wirkungskraft bis zuletzt stattfindet.¹

ZWEITES KAPITEL DIE TECHNIK DES DICHTERS

In den bisherigen Entwicklungen herrschte die Psychologie vor. Nachdem nun eine Grundlegung der Poetik gewonnen ist, ändert sich die Methode. Die literarhistorische Empirie hat jetzt die Führung. Sie muß, dem Geiste der modernen Forschung entsprechend, das ganze Gebiet der Dichtung umfassen und gerade bei den Naturvölkern die elementaren Gebilde aufsuchen. Sie muß zwischen diesen Gebilden und Formen Kausalverhältnisse herstellen und findet sich dabei überall auf entwicklungsgeschichtliche Auffassung angewiesen. So kann sie die Grenzen der bisherigen Literaturgeschichte nirgend respektieren, sondern muß auf dem weiten Gebiet menschlicher Kultur Erklärungen nehmen, wo sie sie findet. Diese muß sie dann durch die Methode „der wechselseitigen Erhellung“, wie sie Scherer bezeichnet hat, unterstützen und so durch das Nahe und Zugängliche das Zeitferne und Dunkle erleuchten. Sie muß die Vergleichung zur Verallgemeinerung benutzen und Gleichförmigkeiten ableiten. Hierbei wird sie überall von den Ergebnissen der psychologischen Grundlegung getragen und kann in keinem Punkte der psychologischen Erklärung entbehren. Denn eine Poetik ohne Psychologie benutzt eben populäre und unhaltbare Klassenbegriffe und Sätze, anstatt der wissenschaftlichen und bewiesenen. Doch fällt der Psychologie von nun ab nur die zweite begleitende Stimme zu. Da diese Abhandlung den ihr zugemessenen Raum längst überschritten hat, so beschränken wir uns auf einige besonders wich-

¹ Diese drei Prinzipien sind von Gustav Freytag in seiner Technik des Drama 1863, S. 24 ff. als Regeln des Dramas zusammen mit dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit entwickelt worden.

tige Anwendungen der psychologischen Grundlegung. Die Fruchtbarkeit der psychologischen Betrachtung könnte freilich erst ganz sichtbar werden, wenn es uns vergönnt wäre, von ihr aus die einzelnen Probleme anzufassen, welche die literarhistorische Empirie der Poetik aufgibt und zugleich aufzulösen ermöglicht. Dürfen wir das später versuchen, so werden wir dann die Last nicht allein zu heben haben. Die Poetik des unvergeßlichen Scherer wird aus seinen Vorlesungen veröffentlicht werden, und wie er die Grammatik mit der Poetik verknüpfte und gerade die für die primären Gebilde und Formen so belehrende germanische Literatur in einziger Weise bis zur Gegenwart umspannte, wird uns gewiß von diesem reichen und energischen Geiste die wichtigste Förderung zuteil werden. Wie anders wäre es gewesen, gemeinsam mit dem Lebenden zu arbeiten.

1. Unser Gegensatz zur bisherigen Poetik ist immer klarer geworden. Wir verwarfen jeden allgemeingültigen Begriff des Schönen, aber in der Natur des Menschen fanden wir einen Vorgang des Bildens. Indem dieser von dem Kern des Erlebnisses aus in dem Mittel der Sprache wirksam ist, entsteht bei allen Völkern rhythmische Äußerung der Gefühle, für die Seele so nötig als für den Körper, zu atmen, freie Darstellung und Umbildung des Erlebten und lebendige persönliche Aktion in einer die Seele bewegenden Handlung. Dies schon in der Wurzel nach Arten geschiedene dichterische Schaffen hat zunächst sein Maß und unterscheidendes Merkmal darin, daß der so entstehende Bildzusammenhang dem Schaffenden selber Befriedigung gewährt; doch wird zugleich dauernde Befriedigung in dem Hörer oder Leser zum Ziel des Dichters und zum Maßstab seiner Leistung. Hierdurch erst wird seine Arbeit zielbewußt und erzeugt wie jede andere zielbewußte Tätigkeit ihre Technik. Unter poetischer Technik verstehen wir das seines Ziels wie seiner Mittel bewußte und deren sichere Schaffen des Dichters.

Die Technik des Dichters ist Transformation des Erlebten zu einem nur im Vorstellen des Hörers oder Lesers bestehenden Ganzen, welches Illusion erzeugt und durch sinnliche Energie des Bildzusammenhangs mächtigen Gefühlsgehalt, Bedeutsamkeit für das Denken sowie durch andere geringere Mittel eine dauernde Befriedigung hervorbringt.

Es macht den Charakter des Künstlers aus, daß sein Werk nicht in den Zweckzusammenhang des wirklichen Lebens eingreift und nicht von ihm beschränkt ist. Der gewöhnliche Mensch geht durch das Leben, nur in dem einen großen Geschäft begriffen, seine Bedürfnisse zu befriedigen oder sein Glück zu machen. Alle Gegenstände und Personen haben ihm ein Verhältnis zu dieser Lebensaufgabe. Das Genie

ist den Objekten ohne Nützlichkeitsrücksichten, daher interesselos hingegeben. Das Auffassen selber ist sein Geschäft. Der theoretische Kopf ordnet sein Vorstellen der Wirklichkeit unter, und der praktische setzt es zu ihr in ein angemessenes Zweckverhältnis. Interesselosigkeit, daher stammende tiefe Besonnenheit, welcher alles Erlebnis wird und die mit stillem und sinnendem Auge auf den Gegenständen ruht, bilden eine idealere Wirklichkeit, die Glauben hervorruft und zugleich das Herz und den Kopf befriedigt: das sind die Merkmale des Dichters.

Dem entspricht der Vorgang im Hörer oder Leser. Der Bildzusammenhang, der in ihrem Vorstellen entsteht, enthält Personen und Handlungen, welche zu denen des wirklichen Lebens in keinem Verhältnis der Ursache oder Wirkung stehen. So werden diese Hörer aus der Sphäre ihrer direkten Interessen herausgehoben. Die Kunst ist ein Spiel. In der gegenwärtigen und dauernden Befriedigung liegt die ganze Wirkung, welche es hervorbringen möchte. Daß dies Spiel noch andere Wirkungen übe, darf sich dem Hörer nicht aufdrängen. Solche Befriedigung ist aber an die Illusion gebunden, welche die Nachbildung zum Erlebnis der Wirklichkeit macht. Übereinstimmung des Phantasiegebildes mit den im erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens enthaltenen Gesetzen und Wertbestimmungen des Wirklichen, daraus stammende Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit, sinnliche Kraft: das ist also die Basis aller echten Kunst. Daher ist die moderne Technik, welche diese Grundlage gediegen und tüchtig herzustellen strebt, in vollem Rechte gegenüber den Gedankenmalern und Ideendichtern. Wie entstünde sonst die Bewegung des Herzens, welche uns fremde Schicksale wie die eignen, erdichtete wie wirkliche erleben läßt? Dann muß freilich der Gegenstand das Herz wirklich bewegen und durch seine im Denken erfaßbaren Beziehungen bedeutend sein; das vergessen unsere heutigen Künstler zu oft. — Aus diesen Grundeigenschaften des poetischen Genusses entspringen bemerkenswerte Folgen. Die dargestellten Vorgänge rufen nie von unserer Seite äußere Willenshandlungen hervor. Man erzählt von Personen, welche das Schauspiel unterbrachen, um den Bühnenbösewicht zu züchtigen oder die leidende Unschuld zu retten. Dies setzt immer einen Irrtum über das tatsächliche Verhältnis der Personen, die spielen, zu denen, welche von ihnen repräsentiert werden, voraus. Wie sehr auch ein Vorgang als Wirklichkeit erschüttere: wir verlieren nie das Bewußtsein der Illusion. Auch können wir, so das Dargestellte nachlebend, viel schneller aus einem Zustande in den anderen übergehen als im wirklichen Leben. In wenigen Stunden verfolgen wir durch erstaunliche Kontraste hindurch die Schicksale einer Romanheldin. In einem einzigen Theaterabend kann ein blutgieriger Dichter ein halbes Dutzend Todesfälle zu-

sammendrängen. Dies erklärt sich daraus, daß keiner dieser Vorgänge uns in allen Gedanken und Gefühlen so fest bindet und nach den realen Beziehungen unserer Existenz so mächtig erregt, als die Vorfälle des natürlichen Lebens tun. Schon die Sympathie mit dem Zahnweh eines anderen ist von eignen Zahnschmerzen sehr verschieden; kommt das Bewußtsein der Illusion hinzu, dann wird Schmerz und Lust im Zuschauer dem fremden Schicksal gegenüber zwar reiner, aber noch schwächer.

Zu Dichter und Publikum tritt der Kritiker als dritte Person. Der Vorgang in ihm ist derselbe als in einem idealen Leser oder Hörer. Er sollte es wenigstens sein! Wie kommt es nun, daß der Kritiker den Fehler in einem Charakter bemerkt? Von einer Lage aus wird ein Gefühlszustand im Helden erwirkt, von dem Gefühl aus ein Willensvorgang; das liest der Kritiker in dem Gedichte; wie er es aber nachzubilden strebt, entsteht ein stiller unbezwinglicher Widerstand. Derselbe stammt aus der Tiefe des erworbenen Zusammenhangs seines Seelenlebens, welcher an diesem Punkte dem des Dichters überlegen ist. Oder wie erkennt er das Fehlerhafte einer Lösung? Die versöhnte Stille der erregten Gefühle will sich nicht einstellen. Wieder wirken aus dem erworbenen Zusammenhang seines Seelenlebens Einsichten in die Beziehungen der Werte sowie der Zwecke, ohne daß er dessen sich ausdrücklich bewußt ist, und sind den Einsichten des Dichters überlegen. Nicht nachträgliche Reflektion, sondern dieses starke Erleben macht den Kritiker so gut als den Dichter. Daher ist tiefes Urteil über einen Dichter etwas dem schöpferischen Vermögen Verwandtes. Lessing war nicht darum ein großer Dichter, weil er der größte Kritiker war, sondern die Energie des schaffenden Vermögens und die Schärfe des analysierenden Verstandes bildeten zusammen den größten Kritiker, und der Dichter in ihm nützte dann die Kunstgriffe, die dem Kritiker klar geworden waren: so verstärkte er durch bewußte Technik das schöpferische Vermögen.

Daß eine solche Transformation des Erlebnisses möglich ist, hat seinen Grund darin, daß die Wirklichkeit dem schaffenden Vermögen Stoffe, nämlich Lebenswendungen oder Charaktere, darbietet, in denen es, wenn auch noch mit Unbrauchbarem gemischt, die Mittel zu solchen Wirkungen findet. Nach Goethe und Schelling ist auch der vollkommenste menschliche Körper nur in einem vorübergehenden Momente schön, und eben diesen verewigt die bildende Kunst. So tritt auch das poetisch Bedeutende nur selten und flüchtig auf, aber der Dichter wird es belauschen und festhalten. Das für das Gefühl Allgemeingültige ist nirgend frei von den Störungen des Zufalls; Lebensfülle ist in Zeit. Raum und Kausalzusammenhang eingeengt und ge-

preßt: der Dichter muß aus seiner mächtigen Lebendigkeit ergänzen, erhöhen und reinigen.

Als Bestätigung dieser Auffassung der Poesie können zwei Stellen von Schiller und Goethe dienen. Schiller definiert den Dichter. „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter.“ Ist diese Definition zu eng, weil sie den von der eignen Subjektivität ausgehenden Dichter nicht einschließt, so sagt Goethe vollständiger: „Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken, macht den Poeten.“

2. Auch das Verfahren, durch welches die Technik zur Erkenntnis gebracht wird, muß sich in der modernen Poetik ändern. So viel die heutige Poetik den beiden älteren Methoden verdankt, und so lebhaft wir dies im ersten Kapitel hervorgehoben haben: sie muß den entscheidenden Schritt tun, eine moderne Wissenschaft zu werden; sie muß die hervorbringenden Faktoren erkennen, ihr Wirken unter wechselnden Bedingungen studieren und vermittels dieser Kausal-erkenntnis ihre praktischen Aufgaben lösen.

Die Erkenntnis der Technik gründet sich auf eine Kausalbetrachtung, welche die Zusammensetzung der poetischen Gebilde und Formen nicht nur beschreibt, sondern wirklich erklärt. Sie leitet aus dieser die allgemeingültigen Prinzipien der poetischen Wirkung in unbestimmter Zahl ab und stellt sie als Regeln oder Normen dar. Sie zeigt, wie in diesem ursächlichen Zusammenhang von Vorgängen, nach Gesetzen des Seelenlebens, den poetischen Normen entsprechend, erst unter den Bedingungen eines bestimmten Zeitalters und eines Volkes eine poetische Technik entsteht und sonach nur eine relative und geschichtliche Geltung hat. So begründet die Poetik die Literaturgeschichte und findet erst in dieser ihren Abschluß.

Wir bilden einen Begriff, welcher die Kausalbetrachtung der gegenwärtigen Poetik mit der Formzergliederung der älteren verknüpft. Ein von Humboldt geprägtes Wort in eigenem Sinne nützend, nennen wir die Verteilung der Veränderungen, welche an Erlebnissen nach den dargestellten Gesetzen stattfinden, sonach Neubildungen der Bestandteile, entstehende Verhältnisse von Betonung, Stärke und Ausdehnung sowie umgeschaffene Beziehungen die innere dichterische Form. Diese ist in jedem einzelnen Falle ein Singulares. Verbindet man das Verwandte in Gruppen, so tritt diejenige innere dichterische Form hervor, welche einer Anzahl poetischer Individuen gemeinsam ist, und das Problem entspringt, sie aus dem

Gemeinsamen der Bedingungen zu erklären. Andererseits ergibt die Vergleichung einzelne elementare Gleichförmigkeiten, welche sich in einem Kreise konstant erhalten, und hier entsteht, aus den einfachsten erreichbaren Tatsachen, die Aufgabe, das regelmäßige Antezedens einer solchen Gleichförmigkeit aufzusuchen oder auch regelmäßig gleichzeitige Erscheinungen zu beobachten und den Zusammenhang hiervon zu erforschen.

Die Vorgänge im Dichter gestalten die Bilder in der Richtung dauernder Befriedigung um, und dann sind die so entstandenen Bildelemente Träger von poetischen Wirkungen auf andere. Diese konstanten Ursachen, aus welchen poetische Wirkungen entspringen, haben wir als Prinzipien entwickelt. Dieselben können auch in Regeln oder Normen umgewandelt werden. Ihre Zahl ist unbestimmt: denn jede konstante Ursache poetischer Wirkungen kann in die Formel eines solchen Prinzips gebracht werden. Wir haben bei der Darstellung solcher Formeln darauf Rücksicht genommen, den schon von der Ästhetik entwickelten und unter diesen besonders den historisch bedeutsamen ihre Stelle anzuweisen.

Ließen sich nun aus der Verbindung dieser Regeln Ziele und Mittel der Dichtungsarten vollständig ableiten, dann entstünde eine allgemeingültige poetische Technik. Doch schon die Unterschiede der drei Dichtungsarten lassen sich nur empirisch an den uns erreichbaren ursprünglichen Unterschieden aufzeigen, die wir bei den Naturvölkern antreffen. Die Lebensäußerungen, in denen Lyrik, Epos und Drama hier zuerst auftreten, sind, psychologisch betrachtet, so zusammengesetzt, und ihre psychologische Deutung ist noch so unsicher, daß zur Zeit keine Hoffnung einer psychologischen Interpretation dieser Unterschiede besteht. Es wäre verfehlt, diese Arten konstruktiv aus Wesen, Ziel und Mitteln der Dichtung abzuleiten, und wenn viele Ästhetiker das Drama für eine höhere Einheit von Lyrik und Epos erklärt haben, so zeigt ein Blick in die Nachrichten von den Naturvölkern, wie sehr sie irren. Auch kann die Technik der einzelnen Dichtungsart nicht aus deren Ziel und Mitteln abgeleitet werden. Dies kann jeder erproben, indem er das Verhältnis der Prinzipien des poetischen Eindrucks zueinander zu bestimmen sucht, nach ihnen Eindrücke möglichst wirkungsfähiger Art ausgewählt und geordnet denkt und unter den Möglichkeiten, welche die einzelnen Momente der inneren Form, Stimmung, Fabel, Handlung, Charaktere usw., enthalten, eine möglichst günstige Auswahl anstrebt. Dann macht sich die Unbestimmtheit der Prinzipien, der Mangel einer Abgrenzung ihrer Zahl, einer Meßbarkeit ihrer Wertabstufung und einer sicheren Anordnung derselben nach inneren Beziehungen geltend. Also ist eine allgemein-

gültige Technik der Poesie unmöglich. Dies bestätigt sich an den wenigen Techniken der einzelnen Dichtungsarten, die wir besitzen. Otto Ludwig hat mit dichterischem Tiefsinn, nur vielleicht mit zu gesteigerter ästhetischer Feinhörigkeit aus dem innersten Studium Shakespeares eine allgemeingültige Technik des Dramas zu abstrahieren unternommen. Er hat tiefer als irgendein Kenner Shakespeares vor ihm in dessen technische Geheimnisse geblickt. Er hat erwiesen, wie fein, fest und folgerichtig die Technik dieses größten Dramatikers ausgebildet war. So kann man sein Buch als einen indirekten sehr ingeniösen Nachweis davon ansehen, daß Shakespeare mit technischem Bewußtsein die so außerordentlich vollkommene Form des klassischen englischen Dramas geschaffen hat. Aber die allgemeingültige Technik, welche er für den Gebrauch der Dramatiker seiner Tage, zumal für seinen eignen Gebrauch, gesucht hat, fand er nicht. Was er als eine solche hingestellt hat, ist nur ein in den Wolken sich verlierendes Idealbild der geschichtlichen Technik Shakespeares, und so mußte auch die Liebe zu demselben unfruchtbar bleiben. Gustav Freytag hat in seiner Technik des Dramas die Form der geschlossenen Handlung wieder zur Geltung gebracht, die in dramatischem Unwesen verloren gegangen war. Sein Buch ist in der schneidigen Konsequenz seines Grundgedankens ein wahres Handbuch dramatischer Dichtung und Kritik. Er entwickelt aus den Anforderungen an die wirkungsvollste Form der Handlung die Regeln des Dramas. Diesem Körper der Handlung setzt er dann erst nachträglich die tragische Seele ein. So hat er nur eine bestimmte, begrenzte Form des Dramas abgeleitet, in der eine einheitlich geschlossene Handlung durch ihre Stadien regelrecht hindurchgeführt wird. In diesen Grenzen hat Freytag schöne Bemerkungen über die fünf Teile des Dramas und die zwischen ihnen befindlichen drei dramatischen Momente gemacht. Aber schon die verwickelteren Formen der Tragödie Shakespeares lassen sich nicht auf Freytags Schema der geschlossenen Handlung zurückführen. Denn geht man der Linie nach, die von dem einfachen straffen Bau des Macbeth zu dem verwickelten und scheinbar auseinanderfallenden des Lear hinführt, so tritt ein merkwürdiger Unterschied der tragischen Form hervor. Lear und Hamlet zeigen einen Reichtum von Episoden und scharf aufgesetzten Kontrasten gegen die tragische Grundstimmung, der sich keineswegs zureichend aus der Absicht erklärt, die Haupthandlung durch den Gegensatz zu erleuchten. Ja sie enthalten vollkommen durchgeführte zweite Handlungen, die den Zusammenhang durchbrechen und ebenfalls um einer bloßen Kontrastwirkung willen nicht da sein können. Man sieht bald, daß diese Stücke als Seelengemälde einer strengen kausalen Verkettung weder bedürfen noch

diese zulassen. Man bemerkt zwischen den kausal nicht miteinander verbundenen Vorgängen ein inneres Verhältnis besonderer Art. In Hegels Idee ist für dasselbe nur ein Vergleich und dazu ein unangemessener Vergleich, nicht ein wirkliches Verständnis gefunden. Schon Herder macht darauf aufmerksam, wie hier jeder Charakter, ja jede Szene in so eigner Färbung erscheint, daß man sie in kein anderes Stück versetzt denken könnte. Die geheimnisvolle Seele des Dramas, welche in solchen Tatsachen sich kundgibt, tritt nicht etwa aus der Individualität des Dichters in die geschlossene Form der Handlung ein, sondern selbstherrlich bestimmt sie das Gefüge einer Form, in welcher sie sich auszuleben vermag. Man kann also nur aus dem geschichtlich erarbeiteten Gehalte des Dramas die ihm zugehörige Form verständlich machen. Sie ist nicht allgemeingültig, sondern relativ und geschichtlich.

3. Das Erlebnis ist Grundlage der Poesie, und so zeigt die niedrigste Zivilisation überall die Dichtung mit primären mächtigen Formen des Erlebnisses verbunden; solche sind Kultushandlung, Festesfreude, Tanz, übergehend in Pantomime, Gedächtnis der Stammesahnen; hier sind schon Lied, Epos und Drama in der Wurzel getrennt.

Da mächtige Erregungen der Seele, sofern sie nicht zu Willenshandlungen führen, sich in Laut und Gebärde, in der Verbindung von Sang und Dichtung äußern, so finden wir bei den Naturvölkern die Dichtung an Kultushandlungen und Festfreude, an Tanz und Spiel gebunden. Der Zusammenhang der Poesie mit dem Mythos und religiösen Kultus, mit dem Glanz der Feste und der Freude des Spiels, mit schöner, heiterer Geselligkeit ist daher psychologisch begründet, in den ersten Anfängen der Zivilisation sichtbar, und er geht dann durch die ganze Literaturgeschichte.

Die Lyrik ist überall bei niederer Zivilisation vom Gesang ungetrennt. Die expansive, offene, heitere Natur des Negers läßt Freude und Trauer in rezitativischem Sang austönen, und Lieder begleiten die mechanischen Tätigkeiten desselben. Die Literaturgeschichte darf hoffen, die verschiedenen Stufen der Ausbildung von Rhythmus, Reim und Form im Liede einmal durch vergleichendes Verfahren feststellen zu können. Die amerikanischen Eingeborenen im Osten des Felsengebirges haben eine Liedform, in welcher das affektiv Erregende in einer einzigen Zeile ausgedrückt ist, und diese wird dann in endlosen Wiederholungen vom einzelnen und vom Chore gesungen. „Wenn ich dem Feinde entgegengehe, zittert die Erde unter meinen Füßen“, oder „das Haupt des Feindes ist abgeschnitten und fällt mir zu Füßen“. Eine beliebte poetische Figur ihrer Lieder ist die Antiphrase, an der

ja auch Kinder sich regelmäßig ergötzen; der Dakota lobt einen Tapferen mit den Worten: „Freund, du hast dich von den Ojibway schlagen lassen.“ Die Danakil und Somali haben in der großen Fülle ihrer Gesänge einen bestimmten Rhythmus mit einer unvollkommenen Kadenz und einem unvollkommenen Reim.¹

Epischer Sang geht schon bei den Naturvölkern von den Tierfabeln bis zu dem epischen Lied als dem Element des heroischen Epos. In Senegambien besteht ein besonderer erblicher Stand der Sänger, Griots. Daß ihr epischer Sang auch nach seinem Inhalt dem des griechischen Rhapsoden verwandt ist, zeigt ein Bericht über die Weigerung der Königssöhne von Kaarta, zu fliehen, weil sonst die Sänger Schande über sie bringen würden. Und am Hofe des Königs von Dahomey wie in Sulimana haben diese Sänger zugleich das Amt, die Geschichten der Vergangenheit im Gedächtnis zu bewahren. Die amerikanischen Eingeborenen im Osten des Felsengebirges erhalten in der epischen Sage die Erinnerung an ihre Stammesgeschichte, entwerfen aber auch frei erfundene epische Erzählungen, die unserer Romanze oder Ballade vergleichbar sind. So verläßt in einer solchen Erzählung die Seele eines Kriegers das Schlachtfeld, zu sehen, wie tief man ihn betraure, oder ein geliebtes Weib kehrt aus dem Jenseits zur Erde, die Trauer über ihren frühen Tod zu erproben.²

Die Völker niederster Zivilisation zeigen auch auf dem Gebiet des Dramas Keime und erste Gebilde, welche ganz mit unseren Nachrichten und Schlüssen über Ursprung und Entfaltung der dramatischen Kunst bei den höher stehenden Völkern in Übereinstimmung sind. Freude und Trauer, Liebe und Zorn, die größte Leidenschaftlichkeit, selbst die Religion und ihr feierlicher Ernst äußern sich bei den Naturvölkern nicht nur in Laut und Sang, sondern auch in Gebärde, rhythmischer Bewegung und Tanz. So stellen sie die Annäherungen der Liebe, wie das Zusammentreffen im Kriege dar. Der Tanz geht in Pantomime über. Dann steigern besonders die indianischen Stämme die Wirkung durch Anlegung von Masken. Die religiösen und politischen Handlungen der Indianer finden wir von solchen Pantomimen begleitet. Soll eine Unterhandlung zwischen zwei Indianerstämmen stattfinden, so nähern sich die Botschafter der einen Horde in feierlichem Tanz; sie überreichen die Pfeife oder das Zeichen des Friedens, und die Sachems des anderen Lagers erwidern dies. Soll die Geburt eines Kindes gefeiert oder der Tod eines Freundes betrauert werden.

¹ Angaben über die Quellen unserer Erkenntnis finden sich zunächst in Waitz, *Anthropologie der Naturvölker* II 236 ff., 524, III, 231 ff., IV 476, Beispiele II 240 ff., III 232.

² Angaben über die Quellen bei Waitz II 237 ff., III 234.

so geschieht auch das hier in pantomimischen Tänzen, welche die Empfindung des Augenblicks wiedergeben. Ja solche Pantomimen machen einen Hauptteil des Kultus der Indianer aus. Sie werden vielfach in Masken und Verkleidungen aufgeführt, und diese Aufführungen kehren alljährlich wieder. Einundzwanzig solcher pantomimischen Festtänze haben heute noch die Irokesen. Ein Bär kommt so aus seiner Höhle hervor, dreimal muß er sich, nachdem auf ihn Jagd gemacht worden ist, in dieselbe wieder zurückziehen. Gerade die Tiermaske mit ihrer starken erschreckenden oder auch komischen Wirkung ist besonders beliebt, und sie ist der primitive Ausdruck jener Mischung des Furchterregenden oder Lächerlichen mit dem Häßlichen, die wir später als eines der wirksamsten poetischen Rezepte kennen lernen werden. Zwischen dem Tanz und der mimischen Darstellung ist auf dieser niederen Stufe der Zivilisation nirgend eine Grenze. Ich möchte sagen, der Tanz wird hier allmählich zur Kunstform für die dramatische Pantomime, wie es Metrum und Reim für die poetische Sprache sind. Bei den Negern von Akra tritt schon die lustige Person auf, deren Streiche mimisch dargestellt werden.¹

4. Im folgenden werden wir durchweg die Technik größerer dichterischer Gebilde, epischer oder dramatischer, erörtern.

Jedes lebendige Werk größeren Umfangs hat seinen Stoff in einem Erlebten, Tatsächlichen und drückt in letzter Instanz nur Erlebtes, gefühlsmäßig umgestaltet und verallgemeinert, aus. Daher darf in der Dichtung keine Idee gesucht werden.

Goethe bemerkt über die Wahlverwandtschaften, daß sie keinen Strich enthalten, der nicht erlebt ist, aber auch keinen, so wie er erlebt wurde. Ähnliche Mitteilungen von ihm über andere Werke sind vorhanden. Die heutige Literaturgeschichte hat sich das Verdienst erworben, überall nach der stofflichen Grundlage zu suchen. Sie fand bald persönliche Erfahrung, bald Erzählung aus Vergangenheit oder Gegenwart, bald schon dichterische Bearbeitung, zumal in der Novelle. Zuweilen ergab sich ein einfacher Stoff, in anderen Fällen einer Kombination von solchen als Grundlage. Überall zeigte sich Tatsächlichkeit als der letzte süße und feste Kern jedes poetischen Werkes.

Daher enthält ein dichterisches Werk jederzeit mehr, als in einem allgemeinen Satz ausgedrückt werden kann, und gerade aus diesem Überschuß fließt seine packende Kraft. Jeder Versuch, die Idee einer Dichtung von Goethe aufzusuchen, setzt sich mit den ausdrücklichen Erklärungen Goethes selber in Widerspruch. „Die Deutschen machen

¹ Angaben über die Quellen bei Tylor, *Anfänge der Kultur* II 133, 421, *Anthropologie* 354 ff. Lubbock, *Entstehung der Zivilisation* 445. Waitz, *Anthropologie der Naturvölker* II 243; III 137, 210; IV 123, 476.

sich mit ihren Ideen, die sie in alles hineinlegen, das Leben schwerer als billig. Habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, erheben, belehren, zu etwas Großem entflammen, aber denkt nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgendein abstrakter Gedanke oder Idee wäre.“ „Wenn durch die Phantasie nicht Sachen entstünden, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre an der Phantasie nicht viel.“ „Je inkommensurabler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“ Er erfreut sich an dieser Unfaßbarkeit seiner größten Werke und bemerkt richtig, wie sich in den bedeutendsten derselben verschiedene Zustände seines Lebens und wechselnde Ideen über diese zusammengeschoben haben und so ihre Unfaßlichkeit für den Verstand noch gewachsen ist. Schon aus diesem Grunde ist für ihn selber der Meister „eine der inkalkulabelsten Produktionen“; „ja, um sie zu beurteilen, fehle ihm beinahe selber der Maßstab.“ Und den Faust nennt er ausdrücklich etwas ganz „Inkommensurables“ und findet alle Versuche vergeblich, ihn dem Verstand näher zu bringen. In welchem Sinne das Erlebte in der Dichtung dennoch zu allgemeingültiger Bedeutung erhoben wird, spricht er in bezug auf Wilhelm Meister aus. „Die Anfänge entsprangen aus einem dunklen Gefühl der großen Wahrheit, daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja zuletzt in den klaren Worten ausspricht: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand.“

Daher muß der Auslegung dichterischer Werke entgegengetreten werden, wie sie noch gegenwärtig unter dem Einfluß der Ästhetik Hegels herrscht. Ich wähle ein Beispiel. Der Versuch, die Idee des Hamlet auszusprechen, ist immer wieder gemacht worden. Doch kann nur die inkommensurable Tatsächlichkeit, dem Dichter nachstammelnd, beschrieben werden, welche er in seinem Drama zu allgemeingültiger Bedeutung erhoben hat. Da er nämlich ein feines und starkes sittliches Gefühl, im Zusammenhang mit der protestantischen Religiosität seiner Tage, in sich ausgebildet hatte, geriet dasselbe vielfach in widrige Berührung mit den zweifelhaften moralischen Verhältnissen, in denen er sich emporarbeitete. Hieraus entsprang ihm neben der Freude einer großen Natur an der heroischen Leidenschaft, an dem Glück und Glanz dieser Welt ein sehr tiefes Gefühl ihrer Gebrechlichkeit und moralischen Schadhaftigkeit. Das englische Drama vor ihm hat durch

die stärksten Kontraste und die verwegensten Effekte, durch blutige Abenteuer und komische Situationen, durch sinnliche Lebensmacht und tragischen Tod gewirkt. Shakespeares Energie der sittlichen Gefühle brachte in dasselbe den inneren Zusammenhang von Charakter, Leidenschaft, tragischer Schuld und Untergang sowie die Nebenordnung verwandter Handlungen und schuf so die Technik der klassischen englischen Tragödie. Aber dieselbe Stärke seiner moralischen Gefühle hatte früh Erfahrungen und Urteile über den Charakter der Welt, wie sie in seinen Sonetten vorliegen, zur Folge. Als er nun die Hamletsage kennen lernte, fand er hier das furchtbarste Symbol für die moralische Gebrechlichkeit der Welt. Ein zartbesaitetes sittliches Gemüt muß die eigne Mutter schuldig finden, ja verachten, und den Vater an ihrem Gemahl, dem König, rächen. Er verknüpfte nun hiermit Bilder der ihm nur allzu bekannten höfischen Korruption. Hatte das Problem des Wahnsinns ihn immer beschäftigt, so wob er dann in die Fabel ein weiteres Symbol menschlicher Gebrechlichkeit; er ließ die schreckliche Verwandtschaft zwischen den sinnlichen Kräften einer reinen Mädchenseele und den Bildern, die im Wahnsinn über sie hereinbrechen, in Ophelien gewahren. Die auf dieser Grundlage in Spiel und Gegenspiel entworfene Handlung gestattet eine verschiedene Interpretation. Aber soviel sieht man doch deutlich, wie hier im Erlebnis des Dichters und in den erschütternden Symbolen für dasselbe ein Kern des Dramas liegt, der in keinem Satze ausgesprochen werden kann. In der Seele des erschütterten Zuschauers geht dann alles zu einer nur bildmäßigen und gefühlten Einheit der tiefsten Lebenserfahrungen zusammen, und das ist eben, was Poesie ihm sagen will.

In dem Verhältnis des Bildens zum Stoff zeigen sich dann Grenzen der dichterischen Einbildungskraft. Die Abhängigkeit der epischen Poesie von Mythos und Sage während der heroischen Zeit der Völker ist von der Philologie im einzelnen festgestellt worden. Aber auch von der Tragödie kann der Satz aufgestellt werden:

Jede lebendige Tragödie entsteht, indem dem dichterischen Schaffen eine äußere Tatsächlichkeit, Bericht, Novelle usw. wie unerbittliche Wirklichkeit gegenübertritt. Nun strebt die Einbildung, diesem Wirklichen Einheit, Innerlichkeit und Bedeutung zu geben. In dem Maße, in welchem die Sprödigkeit des Faktischen sich als unbezwinglich erweist, entspringt der Handlung und den Personen hieraus eine besondere Art von Illusion und Wirkungskraft.

5. Die Transformation des Stoffes zu dem dichterischen Werke hat überall mit dem Mittel zu rechnen, in welchem der Bildzusammenhang erscheint. Von diesem findet sie sich überall be-

dingt. Aber hier ist nun entscheidend, daß dies Mittel nicht einfach in dem sprachlichen Ausdruck, in der Folge der Worte gesehen werden darf.

Das Mittel, in welchem der Bildzusammenhang erscheint, ist nach seinem ersten Momente die Folge der Worte in der Zeit. Die dichterische Formation dieses Mittels für das Gefühl ist in der Anordnung der Tonqualitäten, in dem Rhythmus und in der Periodisierung gegeben. Da die Energie des Gefühls die metrischen Verhältnisse bedingt, hat die vergleichende Metrik nicht von den Beziehungen der Zeitdauer, sondern von denen zwischen der Energie des vom Gefühl angeregten Stimmvorgangs, den Widerständen, die er zu überwinden hat, der steigenden und sinkenden Bewegung usw. auszugehen. Das andere Moment des Mittels, in welchem der Bildzusammenhang sich aufbaut und als Ganzes besteht, ist der durch die Erinnerung ermöglichte Zusammenhang der Vorgänge in der Phantasie des Hörers oder Lesers.

Wir fanden Prinzipien poetischer Wirkung im einzelnen Ton, in den Verhältnissen der Töne, in dem wechselnden Rhythmus und den Beziehungen dieser sinnlichen Eigenschaften der Wortfolge zu dem Spiel seelischer Zustände. Hier gewahren wir das erste Moment des Mittels, in welchem poetische Bilder, die doch zunächst ein innerlicher Besitz des Dichters sind, auch für einen Leser oder Hörer sichtbar werden. Die psychologische Interpretation dieses Moments ist von dem empirischen, vergleichenden Studium solcher dichterischen Darstellungsmittel abhängig. Aristoteles hat das Band zwischen dem Gegenstande der Poesie und ihrer metrischen Form noch nicht gesehen. Ihm stehen als die beiden *αἰτιαὶ φυσικαί* der Dichtkunst der Nachahmungstrieb und der uns gleichfalls angeborene Sinn für Takt und Harmonie (worin der Sinn für metrische Form eingeschlossen ist) unvermittelt nebeneinander.¹ Hiervon lag der Grund in seinem einseitigen Prinzip der Nachahmung. Unsere psychologische Grundlegung hat den Zusammenhang aufgezeigt. Das Gefühlsmäßige der Handlungen und Charaktere tritt auch in dem Darstellungsmittel der Sprache, und zwar durch die Einbildungskraft gesteigert, hervor. Es besteht ein ursprüngliches Verhältnis zwischen den Bewegungen der Gefühle, den Spannungen des Willens, dem schnelleren oder langsameren Ablauf der Vorstellungen und dem Ton, seiner Stärke, Höhe, schnellen oder feierlichen Abfolge, seinem Steigen oder Fallen. Die Stärke und Beschaffenheit der Gefühle, die Energie der Willensspan-

¹ Vahlen, Beiträge zu Aristoteles' Poetik I 11.

nung, der leichte, ja sich überstürzende Fluß der Vorstellungen in gehobener Stimmung, das Stocken derselben im Schmerz stehen in festen physiologisch bedingten Verhältnissen zur Höhe, Stärke und Geschwindigkeit der Töne. Diese werden erfahren in der betonten Rede. Wir dürfen annehmen, daß in den primitiven Zeiten bei größerer Stärke des Gefühlsgehaltes die Rede dem Rezitativischen näher stand. Von hier entnahm die Musik die Schemata der Melodien, wie sich deutlich aus der nationalen Verschiedenheit derselben nachweisen läßt. Hier war auch der Ursprung des Metrums, welches ja zunächst mit dem Rezitativischen oder Gesangsmäßigen sowie mit dem Tanze noch verbunden war. So ergibt sich, daß nicht die Verhältnisse der Zeitdauer für sich als primäre metrische Tatsachen zu betrachten sind, sondern die Verhältnisse von Energie, Widerstand, steigender und sinkender Bewegung usw. Aber der Versuch, Prinzipien der metrischen Form zu finden, ist hoffnungslos, so lange mit der feineren Kenntnis der Sprachen der Naturvölker auch die ihrer metrischen Formen uns fehlt. Wir unterscheiden mit Mühe die metrische Wirkung der Wiederholung von Worten, den Refrain, die einfache Abzählung von Silben usw.¹

Das andere Moment des Mittels, in welchem ein Bild als Ganzes auffaßbar wird, ist der durch das Gedächtnis hergestellte Zusammenhang. Nicht in den verklingenden Worten, deren eines das andere verdrängt, sondern in dem, was vermittels ihrer im Hörer sich aufbaut, ist die Handlung, der Charakter als Ganzes außerhalb des Dichters wirklich. In diesem Mittel stellt sich nun der Verlauf des Seelenlebens auf die angemessenste Weise dar. Handlung, Seelenvorgang sind das der Poesie entsprechende Objekt. Dagegen muß das Simultane des Bildes erst durch eine Abfolge hergestellt werden, in welcher die einzelnen Bildbestandteile festgehalten, erinnert, aufeinander bezogen und aneinander gesetzt werden. Da nun nach der Natur des ästhetischen Eindrucks jeder Moment für sich Befriedigung gewähren soll, eine längere Schilderung aber durch unfertige Bestandteile ermüdet, so muß der Kunstgriff angewandt werden, durch Handlungen, welche schon in ihren einzelnen Gliedern das Auffassen befriedigend beschäftigen, den Bildzusammenhang herzustellen. So wird das Lessingsche Gesetz in bezug auf seine Fassung und Begründung eine Fortbildung erfahren müssen. Daraus, daß die Worte einander in der Zeit folgen, ergibt sich noch nicht, daß der in der Seele entstehende Bildzusammenhang auf das Sukzessive einzuschränken sei.

Der Folge der Worte entspricht am besten die Handlung, da deren einzelne Glieder schon, jedes für sich, eine Befriedigung ge-

¹ Tylor, *Anthrop.* S. 343 ff., Waitz IV 476.

währen, während zugleich jedes zum Aufbau des Ganzen in der Seele etwas beiträgt. Daher ist die Darstellung des Simultanen nur in dem Verhältnis Gegenstand der Poesie, als sie entweder naturgemäß durch Handlungen bewirkt wird (Charakter) oder durch einen Kunstgriff in die Form der Handlung gebracht werden kann (äußeres Objekt, körperliche Schönheit).

6. Wir erörtern nun die Verfahrungsweise, durch welche das dichterische Schaffen unter den Bedingungen seines Mittels Werke hervorbringt, und hier tritt uns eine doppelte Richtung des Verfahrens entgegen, welche in der Natur des Erlebnisses angelegt ist.

Wie in der Wissenschaft induktives und deduktives Verfahren sich trennen und mannigfach zusammenwirken, so sind im Erlebnis zwei Arten des Phantasievorgangs angelegt: der subjektive Zustand wird in dem Symbol eines äußeren Vorgangs versinnlicht, die äußere Tatsächlichkeit wird verinnerlicht. Hiernach scheiden sich subjektive und objektive Dichter.

Ich habe dieses Grundverhältnis in der Phantasie zuerst in einer Abhandlung „Über die Einbildungskraft der Dichter“¹ entwickelt und auf literarhistorischem Wege zu begründen unternommen. Schon Schiller stellte zwei Grundstimmungen der Phantasie, die naive und sentimentalische, einander gegenüber. Er bezeichnete so nicht Epochen der Literatur, sondern Grundverfassungen der Dichter. Ich versuchte nun den am meisten elementaren Unterschied in dem Verfahren der Phantasie an dem literarhistorischen Material zu erkennen, da der von Schiller aufgestellte ein sehr zusammengesetzter und historisch bedingter ist. Die vorliegende Untersuchung bestätigt psychologisch den durch literarische Methode aufgefundenen Unterschied.

Jede zusammengesetzte Untersuchung verknüpft induktive und deduktive Verfahrungsweise. So muß auch jedes größere dichterische Werk beide Richtungen des Phantasievorgangs vereinigen. Doch überwiegt in Dichtern wie Shakespeare und Dickens ganz die dichterische Belebung der Bilder, welche die Außenwelt ihnen bietet. Shake-

¹ Zeitschrift für Völkerpsychologie 1877 Bd. X 42 ff. [Die Abhandlung ist übergegangen in den Aufsatz über: „Goethe und die dichterische Phantasie“ in „Das Erlebnis und die Dichtung“]. Ich füge hinzu, daß ich in dem Vortrag über dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn, 1886 [oben S. 90 ff.], einige Hauptpunkte der jetzt in dieser Abhandlung vorgelegten psychologischen Grundlegung allgemeinverständlich dargestellt habe; in meinen literarhistorischen Abhandlungen über Lessing, Novalis [jetzt in: „Das Erlebnis und die Dichtung“], Dickens, Alfieri (Westermanns Monatshefte Bd. 41 1876/77, Bd. 38 1875] usw. habe ich, der hier gegebenen Grundlegung entsprechend, vielfach psychologische Gesichtspunkte für die literarhistorische Charakteristik zu verwerthen gesucht. So enthalten auch sie Ergänzungen des hier Dargelegten.

speare scheint mit den Augen aller Menschenarten in die Welt zu blicken. Er lebt mit seinem Montaigne in der Analyse menschlicher Charaktere und Leidenschaften. Er liefert in seinen großen Dramen gleichsam Präparate der Hauptaffekte. So scheint er ganz in solcher Hingabe an die ihm gegenüber tretende Wirklichkeit aufgegangen zu sein. Wenn wir das in ihm nur aus seinen Werken schließen, so sehen wir es in Dickens. Dieser lebte in derselben Gesellschaft mit Carlyle und Stuart Mill. Er liebte Carlyle. Aber in ihm war nichts von dessen tiefsinniger Grübelelei über die letzten Fragen des Lebens. Auffassung der Gesellschaft um ihn, in Liebe und Haß, unermüdliche Beobachtung der Menschennatur, mit dem tiefen Blick, den der Glaube an die Menschheit gibt, und die Ausbildung aller denkbaren Kunstgriffe des modernen Romans, durch welche er der wahre Schöpfer dieser Kunstform wurde: das erfüllte sein Leben. Dagegen ist der Faust Goethes aus Lebensmomenten des Dichters selber zusammengesetzt. So ist überhaupt in der Regel sein Verfahren. Für ein inneres Erlebnis findet sich ein allgemein interessierender Vorgang. Mit einem Schlage, durch Inspiration vollzieht sich eine Verschmelzung, und nun beginnt ein Prozeß langsamer Metamorphose und Ergänzung an dem gefundenen Symbol. Jahrelang trägt er in dies Gefäß einer vorgefundenen oder ersonnenen Geschichte seine Leiden und Freuden, die Konflikte seines Herzens, die tiefsten Erschütterungen seines Gemütes. Manchmal ein halbes Leben hindurch. „Auch bildet Faust keine Ausnahme in bezug auf Charakteristik, er ist nur der Gipfelpunkt dieser Kunst. In Goethes flüchtigsten Zetteln, in seinen lyrischen Gedichten erscheint sein wunderbares Vermögen, Zustände auf ihrem tatsächlichen Hintergrund als Bilder hinzustellen, auf das zarteste auszudrücken und in Tropen zu veranschaulichen. Dann stellt er, was ihn bewegt, in dem großen Tropus einer Handlung dar, welche in schöner Verkleidung das innerste Erleben auszusprechen gestattet. Lauter und rein, wie die Natur selber, stellt er dies alles hin; nie ist jemand wahrer gewesen. So wird Goethe, in seinen Selbst-Darstellungen aufgefaßt, das verkörperte Ideal seines Zeitalters, und Faust ist der umfassende Tropus, in welchem er sein ganzes Leben erblicken ließ.“ Wie ich in solchen Sätzen in der bezeichneten Abhandlung die poetische Technik Goethes zu entwickeln gesucht habe, so könnte auch die der beiden großen pathologischen Dichter, Rousseau und Byron, aus solcher Verfahrensart der Phantasie anschaulich erklärt werden. In seiner ersten Epoche hat ebenso Schiller vorwiegend aus seinen eignen persönlichen Zuständen das innere Leben seiner Helden geschöpft.

7. Die Transformation des Stoffes vollzieht sich von den Gefühlen aus, diese aber sind sehr zusammengesetzt. Wir nennen ein Aggregat

von Gefühlen, dessen Bestandteile nicht heftig und stark auftreten, aber längere Dauer und große Expansivkraft haben, eine Stimmung. Gefühlsverbindungen solcher Art sind nach ihren Eigenschaften für poetisches Schaffen und poetischen Eindruck geeignet. Wir nennen sie dann poetische Stimmungen. Die Stimmung, die in der Hervorbringung eines Werkes wirkt, wird auch durch das Auffassen desselben hervorgerufen.

Poetische Stimmungen, Aggregate von Gefühlen, die nicht heftig wirken, aber andauern und sich allen Vorgängen mitteilen, bewirken die Veränderungen in den Bildern nach den dargestellten Gesetzen. Die Mannigfaltigkeit solcher Gefühlsaggregate ist unbegrenzt. Aber die geschichtliche Kontinuität in der dichterischen Technik hat zur Folge, daß an bevorzugten Punkten dieser Mannigfaltigkeit, welche für dichterisches Schaffen und Genießen besonders günstig sind, poetische Stimmungen festgehalten, ausgebildet und durch Werke überliefert werden. Sie stellen sich in den ästhetischen Kategorien des Ideal-Schönen, Erhabenen, Tragischen, in welches dann das Häßliche gemischt sein kann, andererseits des Rührenden, des Komischen und des Anmutigen oder Zierlichen dar.

Psychologie und Literaturgeschichte werden gemeinsam die Aufgabe lösen müssen, die Zusammensetzung dieser poetischen Stimmungen, dann deren Beziehungen zueinander und besonders ihre Wirkung auf den Stoff nach den dargestellten Gesetzen zu untersuchen. Bei dieser nüchternen Arbeit begegnen sie der Dialektik von Hegel, Solger, Weisse usw., die natürlich in diesen nachgiebigen, elastischen Tatsachen den ergiebigsten Stoff fand. Bezeichnet die Kategorie des Schönen den Zustand, in welchem das Objekt in völliger Angemessenheit an das auffassende Seelenleben, ohne Störung und Unlustgefühl, die Seele erfüllt und gänzlich befriedigt, so schließen sich nach der einen Seite Gefühlsaggregate an, welche durch die überragende Größe des Gegenstandes ihr Gepräge erhalten, während in den Seelenzuständen der anderen Seite das Subjekt sich über dem Gegenstande fühlt. In beiden Hälften der Linie, deren Mitte das Idealschöne bildet, entsteht hieraus eine Beimischung von Unlust, und aus deren Auflösung ein eigentümlich Angenehmes. In dem einen Fall ist für das Gefühl etwas Übergroßes in der Bedeutung des Objektes zu überwinden, im anderen Falle etwas Geringes.

Die Stimmung, in welcher ein Objekt erhaben erscheint, enthält, wie Burke unwidersprechlich erwiesen hat, irgend etwas von Furcht, Schrecken, Staunen in sich. Sie ist daher stets mit einer Unlusterregung gemischt. Indem sie aber das Seelenleben gleichsam zur

Größe des Objektes erweitert, mag diese Größe in dem räumlich Unermesslichen oder in dem physisch Übermächtigen oder dem Willens- und Geistesmächtigen bestehen: entspringt eine anhaltende starke Erregung: das eigentümlich angenehme Gefühl tritt auf, das wir als Erhebung bezeichnen. In dem Tragischen ist die Zusammensetzung der Gefühle eine noch größere. Denn das Unglück des Helden fügt der Furcht, welche sein heldenhafter Charakter, zugleich aber auch das Schicksal als Gegenspieler hervorrufen, das Mitleid bei. „Das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“ So entsteht eine Steigerung derjenigen Erregung, die im Erhabenen liegt. Das Tragische nimmt eine bevorzugte Stellung ein. Denn es verbindet eine ergreifende Handlung mit einem reinen Schluß, dabei drückt es den Charakter des Wirklichen aus (wie man denn in ihm ein Gesetz der wirklichen Welt hat finden wollen) und befriedigt so den Verstand. In das Tragische kann als ein weiterer Bestandteil das Unlustgefühl eintreten, welches durch die ästhetische Kategorie der Häßlichkeit bezeichnet wird. Die Frage, ob das Häßliche Gegenstand der Kunst sein könne, entsteht nur aus einer unglücklichen abstrakten Ausdrucksweise. Denn die Eigenschaft des Häßlichen ist immer ein untergeordneter Bestandteil an dem ästhetischen Gegenstände, welchen die Poesie hinstellt; sie wirkt stets nur indirekt ästhetisch, und die in ihr enthaltene Unlust muß in dem Aggregat der Gefühle überwogen und in der Abfolge derselben in Befriedigung übergeführt werden. Es gibt sonach bestimmte ästhetische Orte, an denen das Häßliche auftreten darf. Einen solchen Ort bezeichnet die Verbindung des Erhabenen als eines Furchtbaren mit dem Häßlichen. So steigern schon Bemalungen und Masken der Wilden durch die Häßlichkeit den Eindruck des Furchtbaren. Dieselbe Steigerung des Schreckens wird durch Dantes Zeichnung des Cerberus oder des Höllenrichters Minos und durch die Mißgestalt Richards III. hervorgebracht. Von demselben starken Rezept haben Victor Hugo sowie die französischen Romantiker einen übermäßigen Gebrauch gemacht, und Dickens bedient sich desselben für seine schlimmsten Bösewichter. Die Erhabenheit des Bösen ist das Dämonische. Auch das furchtbare Böse ist schließlich erhaben. Es ist erhaben, wenn Adah, Kains Weib, von Luzifer sagt: „In seinem Blick liegt eine Macht, die mein unstetes Auge auf seines heftet.“ Der Mensch, für dessen Willen keine Schranken sind, wird der Naturgewalt selber ähnlich. Er wirkt Schrecken um sich. Er ist einsam mitten in der Gesellschaft, wie das Raubtier. Zu dieser Mischung des Erhabenen, Tragischen und Bösen kann sich dann noch das Häßliche gesellen. Die Grenzen des ästhetischen Eindrucks werden hier berührt.

Wir dachten das Schöne als die Mitte auf einer Linie von poetischen Stimmungen. Die andere der beiden Seiten wird nun durch die Stimmungen gebildet, in denen das Gefühl etwas Geringes an dem Gegenstand überwinden muß. Dem Rührenden fehlt schon das Siegreiche der Schönheit, und so ist ihm ein leises Unlustgefühl der angegebenen Art beigemischt. Das Komische entsteht und wird genossen in einer poetischen Stimmung, die auf derselben Seite liegt. Zwar wird das Lachen durch außerordentlich verschiedene Vorstellungen oder Beziehungen derselben hervorgerufen. Das Lachen, welches das Unfaßbare, das unüberwindlich Plagende oder das Verächtliche erregt, hat mit dem Lachen, welches die witzigen Gedankenverbindungen hervorrufen, nur einen schwer erratbaren Grundzug in dem seelischen Vorgang und den uns unbekannten Zusammenhang von diesem Seelenvorgang bis zu der erfolgenden plötzlichen Explosion gemein. In jedem dieser Fälle ruft ein Kontrast eine seelische Erschütterung hervor, welche sich auf dem Gebiete der Respiration entladet, auf welchem auch andere Seelenzustände sich in Seufzen, Schluchzen, zornigem Schnauben äußern. Aber die poetische Stimmung, in welcher das Komische als Situation, Vorgang oder Charakter entsteht und genossen wird, beruht auf einer besonderen Art des lachenerregenden Kontrastes. Geringes, Niedriges oder Törichtes macht sich hier irgendwie dem Idealen, Schicklichen oder auch nur äußerlich Würdigen gegenüber geltend. Die bevorzugte Stelle dieser poetischen Stimmung ist dadurch bedingt, daß sich nur vermittels ihrer auf dem Standpunkte des vollen wirklichkeitsdurstigen Realismus die Diskrepanzen des Äußeren und Inneren, der Ansprüche und des Wertes, des Ideals und der Erscheinungen durch ein indirektes Verfahren in einen ästhetischen Seelenzustand auflösen lassen. Hier ist dann wieder ein Ort, an welchem die Beimischung des Häßlichen ästhetisch wirksam ist, ja eine Dosis Unanständigkeit kann in das Rezept aufgenommen werden. Jean Pauls Katzenberger und gar manche Figuren von Dickens bezeugen das eine, Situationen bei Sterne und Swift beweisen das andere. Wir gleiten auf der Linie des Geringen weiter, indem wir die Stimmungen betrachten, in denen das zierlich Anmutige, das Naive, das Kleine poetisch hingestellt oder genossen wird.

Die poetischen Stimmungen stehen zu den dargestellten Gesetzen der Umbildung des Stoffes in Verhältnissen, welche eine fruchtbare Kausalbetrachtung zulassen. Die idealische Stimmung erwirkt Ausschaltungen, die erhabene Steigerungen, das Zierliche genießen wir, indem wir es noch herabmindern: ein weites Feld psychologisch ästhetischer Forschung tut sich hier auf.

8. Wie wir an einem Naturkörper Dichtigkeit, Schwere, Wärme-

zustand trennen und nun diese allgemeinen Eigenschaften aller Körper isoliert untersuchen, wie wir die Funktionen des tierischen Stoffwechsels, der Empfindung und der willkürlichen Bewegung in der Physiologie des tierischen Körpers sondern und studieren: so trennen wir an dem dichterischen Werke Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charaktere, Handlung und Darstellungsmittel. Die Kausalbeziehung innerhalb eines jeden dieser Momente einer Dichtung wird studiert werden müssen; auf diesem Wege erst wird eine Kausalerklärung dieser Geschöpfe der Einbildungskraft möglich. Wir erörtern nun das Motiv.

An dem Stoff der Wirklichkeit wird durch den dichterischen Vorgang ein Lebensverhältnis in seiner Bedeutsamkeit aufgefaßt; was so entsteht, ist eine Triebkraft, durch welche Transformation in das poetisch Bewegende erwirkt wird. Das Lebensverhältnis, so erfaßt, gefühlt, verallgemeinert und dadurch Wirkungskraft dieser Art geworden, wird Motiv genannt. In einer größeren Dichtung wirkt eine Anzahl von Motiven zusammen. Unter ihnen muß ein herrschendes die Triebkraft haben, die Einheit der ganzen Dichtung herzustellen. Die Zahl möglicher Motive ist begrenzt, und es ist eine Aufgabe der vergleichenden Literaturgeschichte, die Entwicklung der einzelnen Motive darzustellen.

Die Transformation eines Stoffes unter der Einwirkung der poetischen Stimmungen, deren der Stoff mannigfache und kontrastierende erregen kann, ist nun weiter davon abhängig, daß die im Stoff enthaltenen Lebensverhältnisse nach ihrer Bedeutsamkeit, d. h. in ihrem allgemeingültigen Werte für das menschliche Gefühlsleben ergriffen werden. Sofern ein Lebensverhältnis in dieser Bedeutsamkeit aufgefaßt wird und folgerecht seine Vorstellung die Triebkraft empfängt, dichterische Transformation zu erwirken, nennen wir es Motiv. Sowohl Goethe als Schiller bedienen sich dieses Begriffes, und Goethe gibt in seinen Sprüchen wenigstens für das engere Gebiet der tragischen Dichtung eine Begriffsbestimmung. Dieselbe ist mit der eben entworfenen in Übereinstimmung. „Des tragischen Dichters Aufgabe und Tun ist nichts anderes als ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment dargestellt, in der Vergangenheit nachzuweisen“ (Sprüche in Prosa, Ausg. Löper 772). „Was man Motive nennt, sind also eigentlich Phänomene des Menschengestes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, und die der Dichter nur als historische nachweist“ (773). Ein solches Motiv ist die Anziehungskraft des Wassers, insbesondere der dunklen Wassermassen in der Nacht: Undine ist seine Verkörperung.

Motive sind in der Wirklichkeit nur in einer begrenzten Zahl

gegeben. Das hob schon Gozzi hervor; er hatte behauptet, es gebe nur 36 (herrschende) Motive zu einem Trauerspiel, und diese Frage bildete ein Lieblingsproblem Goethes im Gespräch: mit Eckermann, Schiller und dem Kanzler Müller ist darüber verhandelt worden. Die so begrenzte Gliederung der Motive kann nur durch die Verknüpfung eines vergleichenden literar-historischen Verfahrens mit psychologischer Analyse bestimmt werden, und ein solches Verfahren vermöchte denn auch die Entwicklungsgeschichte solcher Motive zu erfassen.

In einem größeren dichterischen Werke wird ein Mannigfaches solcher Motive verknüpft, doch muß eines derselben vorherrschen. Vermöge der Heraushebung und bewußten Handhabung der Motive erhellt sich gleichsam der an sich dunkle Grund des Erlebnisses, dessen Bedeutsamkeit so wenigstens teilweise durchsichtig gemacht wird. Ich erläutere dies wichtige Verhältnis am Faust. Goethe lebte samt seinen Genossen in dem Glauben Rousseaus an die Autonomie der Person in der Totalität ihrer Gemütskräfte. So fand er in sich als Erlebnis das Streben des Individuums nach unbegrenzter Entfaltung in Erkenntnis, Genuß und Tätigkeit. Dies Streben war von dem mutigen Glauben getragen, daß sich der Mensch „in seinem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt“ sei. Da dieser Zustand aus der geistigen Lage der Zeit entsprungen war, hatte er eine außerordentlich starke Erregungskraft und etwas Allgemeingültiges. Nun fand Goethe das Symbol für ihn in der Faustsage: ein Gefäß, das allen Drang und Sturm, alle Leiden und Freuden jener Tage in sich aufnehmen konnte. Dieser dunkelhelle, partikular-allgemeine Gehalt entfaltete sich nur mit Goethes Leben selber, da ja das Leben den Gegenstand ausmachte. Der Dichter erfuhr nacheinander den ungestümen Drang der Jugendtage sowie die in ihm liegenden furchtbaren Gefahren; dann in Weimar die Reinigung des Herzens durch die Anschauung und durch den Besitz der Welt im Anschauen allein: jene *cognitio intuitiva* und jenen *amor dei intellectualis* Spinozas auf dem Grunde der Resignation, welche in dem Poeten zugleich künstlerisches Betrachten waren. Aus der ästhetischen Erziehung erhob sich ihm dann die Kraft zu einer reinen ins Ganze gehenden Tätigkeit. Es ist sein und Schillers Ideal menschlicher Entfaltung, aus den tiefsten Erfahrungen des eignen Herzens geschöpft, was so den Gang des Faustgedichtes bestimmt hat. Nun sind mannigfache Motive in der Faustsage enthalten gewesen, und andere wurden von Goethe hinzugedichtet. So erhält die Bedeutsamkeit des Erlebnisses gleichsam ihre Artikulation. Aber wieder sehen wir an diesem Punkte, daß eine große Dichtung in ihrem Kern irrational, inkommensurabel ist wie das Leben selber, welches sie darstellt. Und das hat Goethe vom Faust ausdrücklich gesagt.

9. Indem alle genetischen Momente zusammenwirken, entsteht in beständigen Umbildungen ein Gefüge der Dichtung, welches gleichsam vor den Augen des Poeten steht, ehe er die Einzelausführung beginnen kann. Die aristotelische Poetik bezeichnet es als $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ ¹, die unsere hat aus der Fabula der Römer die Bezeichnung Fabel dafür gebildet. In ihr sind Charaktere und Handlungen miteinander verflochten. Denn die Person und ihr Tun oder Leiden, der Held und seine Handlungen sind nur zwei Seiten desselben Tatbestandes. Ohne die Gestalt des Mörders ist der Vorgang des Mordes eine Abstraktion. Die Einbildungskraft aber lebt nur in Bildern.

Die Fabel, das ausgebildete Grundgefüge einer Dichtung von größerem Umfang steht vor dem epischen oder dramatischen Dichter fertig da, bevor die Ausführung beginnt. Sie wird in der Regel von ihm aufgezeichnet. Die Literaturgeschichte besitzt ein zureichendes Material, dieses Stadium des Schaffens an solchen Fabeln festzustellen und deren Grundeigenschaften und Hauptformen durch vergleichendes Verfahren zu entwickeln.

Wie überall in der Natur gelangen auch innerhalb des dichterischen Schaffens nur wenige der vorhandenen Keime zur Reife. So bewahrt die Literaturgeschichte eine erhebliche Zahl dramatischer Entwürfe auf, die nicht zur Ausführung gelangten. Belehrender ist doch die Vergleichung ausgeführter Dramen mit ihrem Entwurf. Wir können in die Werkstatt von Schiller, Lessing, Goethe, Kleist, Otto Ludwig so hineinsehen und einiges von ihren Ateliergeheimnissen erlauschen. Schiller hat manchen Entwürfen eine Darstellung der historischen und sozialen Situation vorausgeschickt. Andere Dichter eilen in solcher Darstellung der Fabel sofort zu den Schlagszenen hin, die den Kern der dramatischen Wirkung enthalten.

Der epische Dichter bedarf nicht einer so strengen Führung der Handlung als der dramatische. Die ihm vorschwebende Fabel der Handlung scheint daher nicht so notwendig eine Aufzeichnung zu fordern. Daß Walter Scott seine Fabel aufzuschreiben pflegte, scheint aus folgender Stelle in der Einleitung zu the fortunes of Nigel hervorzugehen. „Hauptmann: Wenigstens sollen Sie sich Zeit nehmen, Ihre Geschichte zu ordnen. Verfasser: Das ist ein harter Punkt für mich, mein Sohn. Glauben Sie mir, ich bin nicht so töricht gewesen, die gewöhnliche Vorsicht zu vernachlässigen. Ich habe mein künftiges Werk zu wiederholten Malen abgewogen, es in Bände und Kapitel eingeteilt

¹ Über den doppelten Gebrauch des Ausdruckes $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ in der Poetik für den Stoff, der dem epischen oder dramatischen Dichter vorliegt (die zu bearbeitenden $\pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$) und für dieses ausgebildete Grundgefüge ($\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\omega\nu$) handelt Vahlen Beiträge zu Aristoteles' Poetik I 31 ff.

und mich bemüht, eine Geschichte zusammenzufügen, welche sich stufenweise und schlagend entwickelte, die Spannung erhielt und die Neugier reizte und zuletzt in einer packenden Katastrophe endigte. Aber ich glaube, ein böser Geist setzt sich mir auf die Feder, wenn ich anfangen zu schreiben, und lenkt sie anders, als ich will. Die Charaktere dehnen sich unter der Hand, die Vorfälle mehren sich, die Geschichte stockt, während der Stoff anschwillt; mein regelrechtes Haus wird zu verschnörkelter Gotik, und das Werk ist geschlossen, ehe ich das Ziel erreiche, das ich mir vorgesteckt.“ — Balzac schrieb nicht nur ein Szenarium nieder, sondern ließ es in schmalen Kolonnen auf breiten Fahnen drucken. Aus den Erweiterungen dieses Szenariums bildete sich in mindestens einem halben Dutzend Drucken sein Roman (Gautier p. 3). — Spielhagen erzählt folgendes in seiner Technik des Romans (S. 26), welche so reich an technischen Einsichten ist, wie eben nur Mitteilungen eines Dichters es sein können. Vor der Ausarbeitung fertigt er eine Liste der Personen an, soweit er sie schon kennt, und zwar mit ihrem Signalement; ebenso entwirft er einen Aufriß des Planes. Eine detaillierte Aufzeichnung wird dann bald durch den unwiderstehlichen Drang, zur Ausführung selber überzugehen, unterbrochen. Die Fabel der epischen Erzählung erfährt während der Ausführung öfter Veränderungen als die des Dramas, weil ihre Glieder nicht so fest gefügt sind.

Da nun die Fabel aus Charakteren und aus Handlungen oder Begebenheiten zusammengefügt ist, entstehen zwei Grundformen ihrer Struktur. Wir stellen den Satz auf:

entweder hat die Struktur der Fabel den Mittelpunkt der ästhetischen Wirkung und demgemäß des Gefüges in dem Vorgang innerhalb der Seele des Helden oder in der nach Spiel und Gegenspiel verteilten Handlung. In Drama wie Roman haben die romanischen Völker die zweite Form besonders ausgebildet. Die erste ist bei den germanischen vorwiegend vertreten.

Schon bei den Griechen herrscht die Führung der Handlung im Spiel und Gegenspiel vor. Sie ist zu einem eigentümlichen Gleichgewicht von Rede und Gegenrede in der halbmusikalischen Form ihres Dramas ausgebildet. Die Spanier haben einen erstaunlichen Scharfsinn aufgewandt, sinnlich mächtige Situationen zu einer spannenden, in Spiel und Gegenspiel durch immer neue Theaterstreiche überraschenden Handlung zu verketten. Eines der glänzendsten Beispiele hiervon ist der „Weber von Segovia“ von Juan Ruiz de Alarcon. Dagegen sind ihre Personen vielfach nur Masken. Die klassische französische Tragödie hat nur die spanische Technik simplifiziert, und die franzö-

sische Komödie seit Molière hat dieser Form die höchste Vollendung gegeben: als der am meisten dichterische Ausdruck des französischen Geistes überhaupt. Auch der Roman der Franzosen ist in der Regel von einer Krisis aus konstruiert. Ebenso sind die Wahlverwandtschaften gewiß nicht eine Novelle, sondern ein Roman von dieser Strukturform. Das Drama und der Roman der Deutschen und Engländer haben eine Form ausgebildet, welche zwar vielfach die Kunstgriffe des Spiels und des Gegenspiels benutzt, aber den inneren Vorgang im Helden zum Mittelpunkt der poetischen Wirkung macht. Das gibt dem Helden Shakespeares die wuchtige Überlegenheit über die ihn umgebenden Personen, daß er allein mit sich zu Rate geht, mit seinem Gewissen ringt und sich in seiner Verantwortlichkeit und seinem Wesen fühlt und monologisch ausspricht. Dieselbe Grundform der Fabel bildet sich in dem neueren Roman aus. Das erfahrungslose Herz, das in die Welt tritt, der optimistische, noch mit den Untiefen der Menschennatur unbekannte und der Zukunft fröhlich entgegeneilende Geist, ihm gegenüber aber die Welt, — wer verlangt, daß ich sie charakterisiere? — auf diesem Gegensatz baut sich das Epos unserer individualistischen Epoche auf. Das ist unsere Ilias und Odyssee. Es ist, was immer neu geschieht, wo ein jugendfrisches Gemüt in die Welt tritt. Es ist, was wir alle als unsere verlorene Jugend in dem Wilhelm Meister oder Copperfield wiederfinden. Schon der Roderich Random von Smollet ist die Entwicklungsgeschichte eines Knaben, der sich den eignen Weg durch das Leben bahnen muß. Dickens gab dann dem Roman die vollkommenste Form, welche er bisher erreicht hat. Seine technisch besten Arbeiten haben in die Entwicklung eines Helden Spiel und Gegenspiel, Spannung und Krisis eingeführt. So verknüpfen sie die Hilfsmittel beider Verfahrensweisen miteinander.

10. Alle weiteren Vorgänge im Dichter sind Umsetzungen der Erfahrung von den dargelegten Unterlagen aus und nach den entwickelten Gesetzen. Sie heben Bilder empor, welche ganz von Gefühlskraft erfüllt und allgemeingültig bedeutsam sind. Indem sie diese aber der Phantasie eines Hörers oder Lesers einzuprägen streben, müssen sie die Einbildungskraft in lebendiges Spiel setzen. Auch darum muß der Zusammenhang der Dichtung in Charakteren, Handlung und Darstellung der vom Gefühl beflügelten Phantasie angemessen sein. Zeit, Raum und Kausalzusammenhang müssen so behandelt werden, daß die Gestalten sich leicht und ohne Widerstand in der Phantasie aufbauen und bewegen. Die Worte und Sätze einer Dichtung gleichen den Farbenklexen auf einem späten Rembrandt: erst die mitwirkende Einbildungskraft des Hörers oder Lesers gestaltet daraus Figuren. Der Gehalt einer Dichtung erwächst aus der Transformation der gefühls-

armen Bestandteile des Lebens und ihrer mechanisch unbiegsamen Beziehungen nach Raum, Zeit und Kausalität in eine poetische Welt. Diese ist dann möglichst aus lauter gefühlswirksamen Bestandteilen zusammengesetzt. Die Zeit, welche dieselben trennt und zusammenhält, wird nicht durch Uhren gemessen, sondern durch das, was geschieht. So liegt hier nur eine der Poesie eigne freie Verwendung der natürlichen Zeitbestimmung nach dem Ablauf innerer Zustände vor. Daher gehört die französische Einheit der Zeit in eine nüchterne, nach Uhren regulierte Welt, aber nicht in die der Affekte: sie ist mathematische Prosa. Diese Zeitmessung der Phantasie wird kunstvoll dadurch unterstützt, daß ausdrückliche und äußerliche Zeitbestimmungen tunlichst umgangen werden. In ähnlicher Weise werden die Orte durch die unsinnlichen, aber starken Beziehungen der Personen und Handlungen aufeinander sich nahegebracht. Hier wird der Tiefsinn des Dichters die geographische Bestimmtheit vermeiden und lieber mit Shakespeare in die Geographie der Märchenwelt zurückkehren. Der Zusammenhang nach Ursache und Wirkung wird auf wenige notwendige Glieder eingeschränkt. Er könnte so in der Wirklichkeit nicht funktionieren, und er soll auch nur den Schein der Wirklichkeit hervorrufen. Daher konnten scharfe ästhetische Kritiker die Lücken in dem Kausalzusammenhang des Wilhelm Meister, des Faust, ja der Shakespeareschen Dramen leicht aufweisen, aber sie haben damit weder Goethe noch Shakespeare getroffen, sondern nur gezeigt, daß sie den Unterschied von Poesie und Prosa nicht verstanden. Wir sollen nur daran glauben, Folgerichtigkeit zu sehen. Nur der Schein von Wirklichkeit soll erweckt werden. Und dies geschieht nicht durch sorgfältige lückenlose Motivierung, sondern durch jene schlanke Art von Führung der Handlung, welche diese auf wenige Glieder zurückbringt, dann aber dieselben in breiten, lebenswahren Szenen ausgestaltet. Eine solche ganz ausgebildete Szene führt dann von einem Ruhezustand aufwärts zum höchsten Affekt.

Da aber diese ganze poetische Welt samt den Personen und Schicksalen in ihr sich nur in der Phantasie eines Hörers oder Lesers aufbaut und dort ihre Existenz hat, steht sie zugleich unter dem Gesetz der Seele, in welche sie tritt; der erworbene Zusammenhang des ganzen Seelenlebens muß zu ihrer Auffassung mitwirken. So muß sie den Gesetzen gemäß sein, welche unser Erkennen an der Wirklichkeit gefunden hat. Sie muß die Gefühlswerte der Menschen und Dinge richtig ausdrücken, wie sie ein reifer Geist am Leben entwickelt hat. Sie muß ein Verhältnis der Willen und einen Zusammenhang der Zwecke zeigen, wie ihn männlicher Sinn an seiner Arbeit erworben hat. Dann entsteht die Glaubhaftigkeit, die Wahrscheinlichkeit, das

Kernhafte in dem Schein des Wirklichen, deren Personen und Schicksale bedürfen, um in Mitleid und Furcht zu erschüttern.

Das Prinzip der Ausbildung einer Dichtung ist das Erheben von Lebensvorstellungen zu poetisch bedeutsamen Bildern und Beziehungen. Der Nexus der Handlung oder Begebenheit muß also so viel als möglich nur gefühlswirksame Bestandteile enthalten. Zeit und Raum haben hier nur in den sie erfüllenden Handlungen und deren Beziehungen ihr Maß. Die Zahl der Glieder der Handlung ist so sehr als möglich verringert, die unentbehrlichen sind dann aber breit entfaltet.

II. Aus diesem Prinzip ergibt sich als Hauptregel für die Technik der Handlung, daß sie nicht eine Abbildung der Wirklichkeit erstrebt, sondern unter Ausscheidung der dem Gefühl toten Glieder aus gefühlswirksamen Gliedern in weiser Ökonomie einen Nexus herstellt, durch welchen der Schein der Bewegung des Lebens entsteht. Und zwar ist das Gefüge der Vorgänge im Drama eine einheitliche Handlung, in der epischen Poesie eine Begebenheit. Aber gleichviel, ob Handlung oder Begebenheit: beides ist ein Unwirkliches, das Illusion hervorbringt. Während im wirklichen Leben alles kausal verkettet auftritt, ist für die Struktur der poetischen Handlung oder Begebenheit das allgemeinste Gesetz, daß dieselbe Anfang und Ende habe, zwischen diesen aber ein einheitlicher Zusammenhang ablaufe, dem ähnlich, welchen wir von dem Leben selber wünschen. Ohne Schmerz und Hemmung wäre das Bild des Lebens schal und erlogen, aber dieselben sollen aufgelöst werden in einem mächtigen und beruhigenden, harmonischen Schlußakkord. So bedingt die Anforderung einer, den ganzen Umfang des Werkes erfüllenden, allgemeingültigen Gefühlswirkung die Struktur der Handlung. Sie geht, wo sie ganz vollständig ist, aus dem Zustand ruhigen Strebens durch innere und äußere Gegenwirkungen in zunehmender Spannung der Krisis entgegen, und dann von da abwärts zum versöhnten Ende. So dachte sich auch die vom religiösen Gemüt beherrschte metaphysische Begriffsdichtung der untergehenden alten Welt die Handlung in dem Weltganzen. Selige Ruhe, auftretende gegeneinander wirkende Kräfte, Schuld und Schmerz, Wiederbringung aller Dinge in die urerste Seligkeit. Nun ist aber die Art, wie die Versöhnung herbeigeführt wird, geschichtlich bedingt. Sonach ist die Form der Handlung oder Begebenheit nicht allgemeingültig, sondern von dem geschichtlichen Inhalt abhängig.

Die Technik der Handlung im Drama ist seit Aristoteles mit großer Genauigkeit erkannt worden, und Freytag hat sie zuletzt mit feinem Formensinn behandelt. Er hat zwei Grundgestalten der dramatischen

Form aufgefunden, und dies war eine der seltenen wirklichen ästhetischen Entdeckungen. Die Handlung verläuft in Spiel und Gegenspiel. Denn der Held der Handlung bedarf einer gegenspielenden Gewalt. Diese soll das Interesse für den Helden nicht paralysieren, sondern ihn nur in Handlung setzen. Für die so entstehende Handlung ist die Mitte oder der Höhepunkt des Dramas die entscheidende Stelle. Bis zu ihm steigt, von ihm fällt die Handlung. Und zwar können sich von dieser entscheidenden Stelle der Konstruktion ab Spiel und Gegenspiel auf zweifache Weise verteilen. Entweder das Spiel herrscht im ersten Teile vor: dann steigert sich in dieser ersten Hälfte des Dramas die leidenschaftliche Spannung des Helden aus den inneren Impulsen seines Charakters bis zur Tat; von da ab beginnt die Umkehr; was er tat, wirkt nun auf ihn zurück; indem er der auf ihn eindringenden Reaktion der Außenwelt allmählich unterliegt, fällt die Leitung der Handlung von der Umkehr ab dem Gegenspiel zu. Oder das Gegenspiel überwiegt im ersten Teil: dann wird der Held von der sich steigenden Tätigkeit ihm gegenüberstehender Gewalten bis zum Höhepunkt fortgetrieben; von der Umkehr ab, die damit beginnt, herrscht nun erst die Leidenschaft des Helden.¹

Die epische Form des Gefüges von Vorgängen ist Begebenheit. Diese Begebenheit repräsentiert den ganzen Zusammenhang der Welt. Ihre allgemeinsten Eigenschaften, wie sie hieraus folgen, sind von Humboldt tiefblickend, wenn auch mit idealistischer Einseitigkeit dargestellt worden. Die Anwendung seiner Prinzipien auf den modernen Roman, welcher der legitime Erbe des Epos und einer strengen Kunstform fähig ist, hat zuerst Spielhagen in seinen Aufsätzen über die Technik des Romans unternommen. Hier liegt eine der Hauptaufgaben der künftigen Poetik.

12. Die Charaktere erhalten zunächst selbständiges Leben im Dichter aus einer noch dunkeln Eigenschaft des Seelenlebens, die wir am Traum beobachten können. Dann erhalten sie eine zweite Existenz in der auffassenden Phantasie. Diese bildet aus einem Nexus von Vorgängen, der für sich nicht lebensfähig wäre, einen Charakter, indem von den energisch betonten Punkten stärksten Gefühlsinteresses aus die wesentlichen Züge anschließen, die übrigen aber sich in der Dämmerung verlieren. So entsteht der poetische Schein einer ganzen Wirklichkeit. Die vergleichende Literaturgeschichte soll die begrenzte Gliederung

¹ Für die nähere Erörterung der dramatischen Handlung, insbesondere den Nachweis der Verschiedenheit ihres Baues, welche durch den geschichtlichen Wechsel ihres Gehalts bedingt ist, verweise ich auf meine Erörterung der Schrift von Freytag, Allgem. Zt. 26. März, 29. März, 3. April, 9. April 1863.

typischer Charaktere, die Entwicklung der einzelnen Typen und die verschiedenen Verfahrungsweisen der Einbildungskraft im Bilden und Darstellen derselben entwickeln.

Im Traum stellen wir unserem eigenen Ich andere Personen gegenüber, erschrecken vor ihnen oder schämen uns vor ihrem überlegenen Verstande. Eine Wahnsinnige fand sich unaufhörlich im Streit mit einem Richter, dem sie den Verlust eines Prozesses schuld gab. Dieser Richter war, wie sie sagte, stärker als sie. Er brachte Argumente und juristische Ausdrücke vor, die sie nicht zu widerlegen, ja nicht einmal zu verstehen vermochte. Solche Trennung unseres Seelenlebens und teilweise Verlegung unseres geistigen Gehaltes in eine fingierte Person enthält unaufgelöste Schwierigkeiten. Doch ist sie die Grundlage der Pantomime, des Dramas sowie der selbständigen Lebendigkeit von Charakteren in der epischen Darstellung. Sie kann am Schauspieler studiert werden. Dieser versetzt sich so in fremde Personen, daß für die Zeit seines Spiels teilweise sein gesondertes Selbstbewußtsein schwindet. Es ist wohl nicht zufällig, daß zwei Schauspieler, Shakespeare und Molière, ihren Personen die größte selbständige Lebendigkeit verliehen haben.

Ein Charakter wird aus dem gegebenen Stoff zu allgemeingültiger Gefühlswirkung erhoben, indem Bestandteile der menschlichen Natur, welche in jedem stark anklingen, in den wesenhaften Beziehungen, durch welche sie einen Kausalzusammenhang bilden, verknüpft werden. Jeder wahrhaft poetische Charakter ist daher ein Unwirkliches und Typisches. So sind gerade die wirksamsten Charaktere Shakespeares bloße Präparate von dem Verlauf einer Leidenschaft in einer für ihre Entfaltung geeigneten Seele. Die Hauptcharaktere Goethes, insbesondere Faust, haben in den einzelnen Lebensmomenten die volle Realität des persönlichen Erlebnisses, aber diese Zustandsbilder sind nur aneinander gesetzt. Die epische oder dramatische Darstellung eines Charakters besteht nur in der sinnfälligen Vergegenwärtigung einzelner Szenen, dagegen existiert der ganze Charakter nirgends in dem Werke, sondern zunächst im Kopf des Dichters, dann in der Einbildungskraft des Hörers oder Lesers. Während er etwas Unwirkliches ist, empfängt er doch den Schein der Wirklichkeit durch einen Kunstgriff, welcher das Gewahren desselben dem von wirklichen Personen ähnlich macht. Das hellste, schärfste Licht des Interesses fällt auf einzelne gefühlswirksame Lebensmomente: diese stehen in faßbaren Beziehungen zueinander und lassen eine Einheit des Charakters ahnen. Wie in der Wirklichkeit werden diese Momente von weniger betonten aus vorbereitet, und so entsteht gleichsam die Rundung des Lebens.

Denn ein Drama wie Emilia Galotti, das aus lauter affektiven Momenten zusammengesetzt ist, entbehrt der heiteren Gesundheit des Daseins. Das Wesenhafte, Typische des Charakters ist hell beleuchtet, und alles andere scheint allmählich in der Dämmerung zu verschwinden. So handelt der Dichter wie der Maler. Auch er stellt nur hin, was in den Umkreis des Interesses, der Aufmerksamkeit und der so bedingten betonten Wahrnehmung fällt. Gerade dadurch wetteifert er mit dem Gewahren des Wirklichen selber. Ein Maler, der alles sehen lassen will, bringt keine Illusion hervor. Solche Wirkung wird noch verstärkt, wenn, wie in dem Leben selber, in dem Kern der Charaktere etwas Undurchdringliches zurückbleibt. Dies ist allemal der Fall, wenn die Phantasie des Dichters zugleich so mächtig und so realistisch ist, daß sie die Ecken des Stoffes nicht abschleift und das Unregelmäßige in ihm nicht ausgleicht. Die so entstehende Irrationalität wirkt äußerst lebendig. Die Gesichtszüge treten dann, halbbeleuchtet nur, teilweise, rätselhaft und nicht zueinander ausgeglichen, aus einer geheimnisvollen Dämmerung hervor, wie in einem Gemälde Rembrandts.

Die Darstellung der typischen Wesenheit eines Charakters wird immer nur durch eine sehr große Lebendigkeit der inneren Vorgänge im Dichter ermöglicht, welche unter angenommenen einfacheren Bedingungen von der bloßen Imagination aus diese Vorgänge ins Spiel zu setzen gestattet. Alsdann erwirkt ein Vorgang den anderen in einer Folgerichtigkeit, welche dies Traumbild der Natur selber ähnlich macht. So erklären sich die wiederholten merkwürdigen Äußerungen Goethes, daß er „die Kenntnisse mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besessen habe“. „Überhaupt hatte ich meine Freude an der Darstellung meiner inneren Welt, ehe ich die äußere kannte. Als ich nachher in der Wirklichkeit fand, daß die Welt so war, wie ich sie mir gedacht hatte, war sie mir verdrießlich, und ich hatte keine Lust mehr, sie darzustellen, ja ich möchte sagen: hätte ich mit der Darstellung der Welt so lange gewartet, bis ich sie kannte, so wäre meine Darstellung Persiflage geworden.“ „Meine Idee von den Frauen ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren oder in mir entstanden, Gott weiß wie. Meine Frauencharaktere sind alle besser, als sie in der Wirklichkeit anzutreffen sind.“ Er bemerkte sehr wohl, wie die Auffassung der Struktur oder typischen Wesenheit eines Charakters in dieser inneren Notwendigkeit begründet ist, mit welcher seine Züge einander bedingen, und nur den Grund unserer Kenntnis hiervon durchschaute er nicht. „Es liegt in den Charakteren eine gewisse Notwendigkeit, eine gewisse Konsequenz, vermöge welcher bei diesem oder jenem Grundzug des Charakters gewisse sekundäre Züge statt-

finden. Dies lehrt die Empirie genugsam; es kann aber auch einzelnen Individuen die Kenntnis davon angeboren sein.“

13. Die Mittel der poetischen Darstellung entstehen, indem die Ziele der Dichtung: sinnliche Energie, welche Illusion hervorbringt, Gefühlswirkung, welche dauernde Befriedigung erregt, und Verallgemeinerung sowie Orientierung des einzelnen am Denkbzusammenhang, welche dem Erlebten Bedeutsamkeit gibt, den ganzen Körper der Dichtung beleben und bis in das einzelne Wort hinein, gleichsam bis in die Fingerspitzen dieses Körpers wirken. So entstehen sinnliche Veranschaulichung, bildlicher Ausdruck, Figur, Tropus, Metrum, Reim. Die Poetik hat zu zeigen, wie die im Kern der Fabel wirksame Natur des dichterischen Schaffens sich zuletzt in diesen Darstellungsmitteln kundgibt. Daher äußert sich die gefühlskräftige Bewegung, welche die Handlung hervorgebracht hat, schließlich auch in den Figuren der Rede. Und daher ist zugleich das im Kern des Erlebnisses enthaltene Verhältnis von innerem Zustand und Bildzusammenhang, durch welches die Fabel zu einem Symbol wird, in großen Dichtern so sehr geistige Form ihres Schaffens, daß hieraus vielfache Mittel der Darstellung entstehen.

Die Lehre von den Darstellungsmitteln ist in der Rhetorik und Poetik der Alten von dem Standpunkte der Formbetrachtung aus mustergültig entwickelt worden. Noch die Poetik Scaligers verhält sich in ihrer außerordentlich spitzfindigen Durcharbeitung dieser Formen zu der Lehre der Alten wie die klassische französische Theorie von der tragischen Handlung des Aristoteles.

So entsteht die schöne Aufgabe, in diesem Gebiete auf der Grundlage der Sprachwissenschaft Kausalerkenntnis, gleichsam eine dynamische Betrachtungsweise, durchzuführen. Die Prinzipien für die Lösung dieser Aufgabe wurden in der psychologischen Grundlegung entwickelt. Ihre Anwendung wird von dem Satz geregelt: Die Natur des dichterischen Schaffens, die Motive, Fabel, Personen und Handlung aus dem Stoff gestaltet, wirkt auch in den einzelnen Mitteln der Darstellung, ja bis in jeden Laut derselben, und aus ihr müssen die Formen, welche die klassische Rhetorik und Poetik aufzählt, interpretiert werden.

Wir erläutern dies zunächst an den Tropen. Der reale Kern der Poesie, das Erlebnis, enthält eine Beziehung des Innen und Außen. „Geist und Kleid“, Beseelung und Versinnlichung, die Bedeutsamkeit der Gestalt oder Lautfolge und die bildliche Sichtbarkeit für das flüchtige Seelische: so sieht überall ein Künstlerauge. Im Stein, in der

Blume gewahrt und liebt es das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst.

Liegt doch das oberste Prinzip des Weltverständnisses in der psychophysischen Natur des Menschen, welche er auf die ganze Welt überträgt. Und zwar bestehen im Traum und Wahnsinn so gut als in Sprache, Mythos und metaphysischer Begriffsdichtung feste gesetzmäßige Beziehungen zwischen inneren Zuständen und äußeren Bildern. Versteht man unter einem natürlichen Symbol das Bildliche, das in fester, gesetzlicher Beziehung zu einem inneren Zustande steht, so zeigt die vergleichende Betrachtung, daß auf Grund unseres psychophysischen Wesens ein Kreis natürlicher Symbole für Traum und Wahnsinn, wie für Sprache, Mythos und Dichtung besteht. Wenn eine Seite durch Druck beim Liegen taub geworden ist, so stellt der Träumer sich einen neben ihm Liegenden vor, oder wenn der Druck eine Hand während des Schlafes in lähmungsartigen Zustand versetzt hat, erscheint dieselbe dem Träumenden als ein fremder Körper. Griesinger hat hervorgehoben, wie sich bestimmte innere Zustände und Gefühle des Irren in der Vorstellung ausdrücken, daß dem Kranken seine Ideen von anderen „gemacht“ oder „abgezogen“ würden, und Lazarus hat darauf aufmerksam gemacht, daß bei Naturvölkern entsprechende Vorstellungen auftreten. So drückt sich in einem Kreis armer, verkümmerter Symbole der Kreis der inneren Zustände des Irren aus. Reicher, freier entfaltet sich diese Beziehung in Sprache, Mythos und Poesie, aber dennoch gesetzmäßig. So ist auch die Zahl der Grundmythen, in welchen aus den Erlebnissen des eigenen Inneren das Äußere, Ferne und Jenseitige faßbar gemacht wird, begrenzt.

Dieses Versinnlichen und Beseelen wirkt nun mit der größten Energie und Freiheit in der Seele des Dichters. Jeder Zettel Goethes an Frau von Stein zeigt das: überall Situation, Gefühl des Zustandes, Tropus, in dem er sich darstellt. Hieraus ergibt sich, daß das Bild, die Vergleichung, der Tropus nicht in der Darstellung hinzutreten, wie Gewand, das über einen Körper geworfen wird, vielmehr sind sie dessen natürliche Haut. Das Symbolbilden, das die Seele des dichterischen Vorgangs ist, erstreckt sich so durch den ganzen Körper der Dichtung bis in die Personifikation und Metapher, die Synekdoche und Metonymie. Der unseren Geschmack oft verletzende Bilderreichtum Shakespeares oder Calderons ist ungehemmtes Fluten und Strömen dieser beständigen, in Glanz und Licht getauchten Bewegung in einer dichterischen Phantasie. Einer solchen Kausalbetrachtung können die Formbestimmungen über den Tropus, welche uns die Alten hinterlassen haben, Ausgangspunkte einer tieferen Erkenntnis werden.

Wir erläutern dann an den rhetorisch-poetischen Figuren. Durch

das ganze Schaffen des Dichters geht die Wirkung der Gefühle auf die Vorstellungsbewegung. Der fiebernde Puls in den Charakteren und der Handlung von Shakespeare, der große Atem in Schillers dramatischer Handlung sind die natürlichen Äußerungen der Gefühlsweise und Willensform dieser großen Menschen. Aus dieser natürlichen Bewegung der Seele entspringt die Stellung der Worte im Satz und schließlich auch die Redefigur. So ist die Hyperbel wie die Verkleinerung nur die letzte und sinnfälligste Äußerung jener Gesetze der Verstärkung und Minderung von Bildern, ihrer Erweiterung und Zusammenziehung unter dem Einfluß der Gefühle. Das Streben, den Gefühlseindruck durch den Gegensatz zu steigern, bringt die Kontrastierung der Handlungen oder der Charaktere hervor, welche der inneren Konstruktion eines Werkes angehört, aber sie klingt dann schließlich in der Redefigur der Antithese aus. Bezeichnet man die innere Form eines Werkes von dem ersten Herausarbeiten der Motive aus dem Stoff bis zu Tropen, Figuren, Metrum und Sprache als Stil, so sind verschiedene Versuche gemacht worden, die Grundunterschiede desselben aufzufinden; Vischers Unterscheidung der direkten und indirekten Idealisierung muß als eine wirkliche ästhetische Entdeckung bezeichnet werden.

DRITTES KAPITEL

DIE GESCHICHTLICHKEIT DER POETISCHEN TECHNIK

1. Wir bemerkten immer wieder, wie sich aus der Verbindung der Prinzipien des poetischen Eindrucks die Ziele und Mittel der Dichtungsarten nicht ableiten lassen. Daher ist eine allgemeingültige Technik in ihnen nicht enthalten. Man nehme die Prinzipien des poetischen Eindrucks, man suche nach ihnen Eindrücke in einer möglichst vollkommenen Art anzuordnen, man wähle unter den Möglichkeiten, welche die einzelnen Momente der inneren Form, Stimmung, Motiv, Fabel usw. enthalten, die am meisten günstigen und einander entsprechenden: aus diesen formalen Verhältnissen entspringt nirgends eine wirkliche Entscheidung über eine vollkommenste Art der Verknüpfung in einem Drama oder Roman; nur Schatten, vorüberschwebende Möglichkeiten, weder in sich noch in ihren Beziehungen eindeutig bestimmt. Man zerlege den Eindruck, den ein Kunstwerk hervorbringt; die Prinzipien desselben sind höchst zusammengesetzt, die Momente der inneren Form, nach welchen ihre Zusammenfügung stattfindet, sind sehr mannigfach; Reinheit und Größe des Eindrucks sind von diesem allen bedingt: aber schließlich ist derselbe abhängig von dem inneren Zusammenhang, welcher zwischen einem geschichtlich erwachsenen Gehalt und der ihm zugehörigen Form besteht. Die Prinzipien

des Eindrucks und ihre regelrechte Verknüpfung zur inneren Form durchwirken das ganze Werk: aber den Charakter der großen Kunst gibt ihm der Zusammenhang, in welchem diese Form sich als untrennbar zugehörig zu einem geschichtlich erwachsenen, mächtigen Gehalt erweist.

So ergibt sich der erste Satz, welcher die Geschichtlichkeit der Technik entwickelt. Er drückt unseren Gegensatz gegen jede formalistische, aber auch gegen jede im Sinne Fechners aus Wirkungselementen summierende Ästhetik aus.

Aus den Prinzipien des poetischen Eindrucks und aus den wirksamen Möglichkeiten der Verknüpfung eindrucksvoller Bestandteile zu einer inneren Form entsteht der technische Zusammenhang des dichterischen Werkes, indem ein geschichtlich erwachsener Gehalt mit diesen Mitteln die ihm zugehörige Form ausbildet.

2. Wir möchten in das Wesen dieser Geschichtlichkeit der poetischen Technik eindringen und die Beziehung zwischen dem historisch erwachsenen Gehalt und seiner Form genauer erfassen.

Dieser Gehalt stellt sich als eine Einheit dar. Daher konnte der Gedanke entstehen, der Zusammenhang der Geschichte könne in logischen Beziehungen zwischen einheitlichen Standpunkten entwickelt werden. So haben die Hegelianer das Verständnis der neueren Philosophie durch die Fiktion der logischen Entfaltung eines Standpunktes aus dem anderen verdorben. In Wirklichkeit enthält eine geschichtliche Lage zunächst ein Mannigfaches von partikularen Tatsachen. Sie stehen spröde nebeneinander und lassen sich nicht aufeinander zurückführen. Sind sie doch die Folgen von Gegebenheiten in der ursprünglichen Verteilung von Wasser und Land, Gebirge und Ebene, Klima, vielleicht von ursprünglichen Verschiedenheiten der über die Erde verbreiteten Menschen. In dem so entstandenen Spiel und Gegenspiel der geschichtlichen Kräfte summieren sich die Wirkungen zu undurchdringlichen Tatsachen. Ihre Koordination in einer gegebenen Zeit bildet zunächst die geschichtliche Lage.

Zwischen Gruppen dieser Tatsachen stellt der Kausalzusammenhang ein Verhältnis von gegenseitiger Abhängigkeit und somit von innerer Zusammengehörigkeit her. So stehen Verfassung und Erziehung eines Volkes zu einer gegebenen Zeit in solchem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit und Zusammengehörigkeit. Dann bringt jedesmal ein intensiv und breit wirkender Faktor in einer großen Zahl dieser koordinierten Tatsachen Effekte hervor, welche diesen allen ein gemeinsames Gepräge, einen Zug von Verwandtschaft mitteilen. So hat der rationale und mechanische Geist des 17. Jahrhunderts der

Poesie desselben wie der Staatspraxis und Kriegsführung sein Gepräge gegeben. Ferner setzt die Arbeit des Menschen überall Tatsachen in der Einheit eines Zweckganzen in Beziehung zu einander, und wo ein solches Zweckganzes gelungen ist, ruft es viele Nachbildungen hervor. Diese Ursachen und eine große Zahl von anderen erzeugen in der Koordination von Tatsachen, welche ein Zeitalter ausmachen, Wechselwirkungen und Verwandtschaften, infolgedessen diese Koordination mit einem System verglichen werden kann. Dies alles ist in dem von Comte entworfenen Begriff des sozialen Konsensus enthalten, welcher freilich noch weiter reicht.

Aber die Einheit in einem Zeitalter und Volke, welche wir als geschichtlichen Geist einer Zeit bezeichnen, entsteht doch auf diesen Grundlagen erst durch die schöpferische Macht und Selbstherrlichkeit des Genies. Das Erkennen oder das künstlerische Bilden stellen in, unter und zwischen diesen spröden Tatsachen eine nach dieser Koordination der Tatsachen in einem gegebenen Zeitalter mögliche Einheit her. Das geschieht durch das am meisten umfassende und schöpferische Verfahren von Kombination, dessen das Genie des Menschen überhaupt auf dem Gebiete des Sinnens, Betrachtens und Denkens fähig ist. Das Genie des Herrschers oder des Staatsmanns bringt die spröden Tatsachen selber in eine nach ihrer Koordination mögliche Zweckeinheit. Es ist dem des Künstlers oder Philosophen der Richtung nach entgegengesetzt, aber dem Umfang und der Größe nach verwandt.

Wie in der Religion und Philosophie wird auch in der Kunst, insbesondere in der Poesie, durch einen geschichtlich schöpferischen Vorgang die Koordination von Bestandteilen, die in einer Zeit besteht und in sich schon Kausalverknüpfung und Verwandtschaft enthält, zu einer das Vorhandene überschreitenden Einheit verknüpft. So baut sich aus einem ursprünglich Mannigfachen, Bestandteilen und deren einzelnen Beziehungen, durch die Leistung des Genies erst die Einheit auf, welche wir als Geist eines Zeitalters bezeichnen.

3. An dieser Stelle können wir nun das Historische mit dem Psychologischen zusammenschließen. Wir entwickelten einen psychologischen Begriff vom erworbenen Zusammenhang unseres Seelenlebens und setzten ihn zu dem Schaffen des Dichters in Beziehung. Dieser erworbene Zusammenhang repräsentiert in dem großen Menschen das vorhandene Gefüge der koordinierten Tatsachen: Sätze, Wertbestimmungen und Zwecke in einer feinen, richtigen Weise. Er wirkt dann auf die Prozesse, welche im Bewußtsein stattfinden. So wird das dichterische Werk zum Spiegel der Zeit. Shakespeare hat

diese Leistung der Poesie mit künstlerischem Bewußtsein, zunächst in bezug auf das Drama, im Hamlet formuliert. „Der Zweck des Schauspiels war sowohl anfangs als er jetzt ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhunderte und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Hier löst sich das Rätsel, wie ein Zeitalter in Fabeln, Handlungen und Charakteren seiner Poeten sich selber und uns gegenständlich werden kann. Der erworbene Zusammenhang des Seelenlebens in einem großen Menschen ist kausal bedingt und repräsentiert daher die Koordination der Bestandteile des Lebens, Denkens, Fühlens, Strebens einer Zeit. Wie derselbe sich in den dargelegten Prozessen aufgebaut hat, wurde das Verwandte in den Tatsachen, die kausale Struktur derselben schon in diesem Zusammenhang erfaßt, und so hebt derselbe bereits das Wesenhafte an den Erscheinungen des Lebens heraus. Dieser Zusammenhang bedingt dann als ein Ganzes, nicht klar und deutlich nach Bestandteilen und Beziehungen unterschieden und doch wirksam, die Vorgänge im Dichter, durch welche Lebensvorstellungen emporgehoben werden zu poetischen Bildern. Wie dies geschieht, haben wir im einzelnen beschrieben. So repräsentieren Fabel, Handlung, Charaktere diesen Zusammenhang. Die Gestalten der Dichtung umgibt, bedeutsam wie sie sind, ein geistiger Hauch, der aus dem Zusammenhang des Weltverständnisses her stammt. Denn durch diesen Zusammenhang ist bedingt, wie das Wesenhafte in der Struktur der Charaktere herausgehoben ist, wie sie zueinander gestellt sind. Das ist, was Goethe an den Gestalten seines großen Gedichts selber empfand, der „Zauberhauch, der ihren Zug umwittert“. Es ist immer der Atem eines geschichtlichen Zeitalters.

Psychologisch ist diese Leistung des dichterischen Genies dadurch ermöglicht, daß durch die Koordination der Bestandteile eines Zeitalters der erworbene Zusammenhang des genialen Seelenlebens bedingt ist und derselbe daher diese Koordination repräsentiert. Dann sind von diesem erworbenen Zusammenhang die im Bewußtsein verlaufenden dichterischen Prozesse und deren Ergebnisse, Fabel, Handlung, Charaktere, Darstellungsmittel bedingt und repräsentieren daher ihrerseits diesen Zusammenhang.

4. Die Geschichtlichkeit der poetischen Technik ergab sich schon aus der psychologischen Grundlegung. Denn darin lag doch ihr bedeutsamstes Ergebnis: die Prinzipien des poetischen Schaffenswieder poetischen Wirkung sind durchgreifende Eigenschaften sehr zusammengesetzter Vorgänge, an welche bei

dem Schaffenden und Genießenden dauernde Befriedigung gebunden ist; so entspringen sie als eine der Zahl nach unbestimmte Mannigfaltigkeit, innerhalb deren der Gedanke die Beziehungen eines logischen Systems nicht herstellen kann. In diesem Satze ergab sich uns gegenüber der idealistischen Ästhetik, die im Grunde eine metaphysische ist, das Prinzip einer empirischen und darum psychologischen. Wir gewannen in diesem Satze andererseits, indem wir vom Schaffen des Dichters ausgingen, gegenüber der bloßen Aufzählung von beziehungslosen ästhetischen Ideen bei Herbart, oder von beziehungslosen Prinzipien der Lustwirkung bei Fechner, für die Ästhetik in der psychologischen Analysis des Schaffens und Verstehens eine tieferreichende Einheit zurück. Aber das notwendige Korrelat des obigen Satzes ist: Auf Grund der Normen des dichterischen Schaffens sowie der Prinzipien des poetischen Eindrucks wird aus dem tatsächlich Mannigfachen des gegebenen Lebens einer Zeit und nur durch die Leistung des dichterischen Genies eine Form, sonach die Technik einer Dichtungsart hergestellt; so ist diese geschichtlich bedingt und relativ.

Ein Durchblick in letzte Fragen tut sich auf. Läge es in den Kräften des Erkennens und seiner Stellung zur Welt, ein allgemeingültiges Weltverständnis zu gewinnen, dann würde sich dieses in den Werken der Dichter wie in unvollkommenen oder vollkommenen Spiegeln tausendfältig abbilden. Wohl gibt es Züge allgemeingültiger Art in unserer Erfahrung, die über uns hinaus in einen inneren Zusammenhang der Welt weisen. Der Blick in den unermeßlichen Raum der Gestirne zeigt uns die Gedankenmäßigkeit des Kosmos. Und wenden wir uns dann zurück in uns selber, so ist auch da überall, wo ein Mensch in seinem Willen den Zusammenhang von Wahrnehmung, Lust, Antrieb und Genuß durchbricht, wo er nicht mehr sich nur will, die Erfahrung vorhanden, welche ich als metaphysisches Bewußtsein bezeichnet habe, im Gegensatz zu den wechselnden metaphysischen Systemen. Hiervon ist auch die Folge, daß alle große und wahre Poesie gemeinsame Züge zeigt. Sie bedarf ebensowohl des Bewußtseins von der Freiheit und Verantwortlichkeit unserer Handlungen als dessen von dem Zusammenhang derselben nach Ursache und Wirkung. Die Lehre, daß wir in unseren Handlungen von außen mechanisch bestimmt seien, wird nie bei einem großen Dichter dauernde Überzeugung hervorrufen. Aber aus diesen dunklen, unverbundenen Zügen können weder philosophisches Denken noch dichterisches Bilden ein allgemeingültiges Weltverständnis ableiten. Das Weltverständnis, dessen sie fähig sind, ist durch die geschichtliche Bewußtseinslage bedingt und relativ. Von diesem ist dann aber die dichterische Form abhängig.

Denn die dichterische Form entsteht nur durch eine Umbildung von Lebensvorstellungen in ästhetische Bestandteile und Beziehungen. Sie ist also schon durch die Koordination von Lebenstatsachen und Lebensvorstellungen bedingt, welche den Charakter eines Zeitalters ausmachen. Wahl wie Ausschaltung der Bestandteile, Umbildung derselben, Betonung und Verbindung im ganzen sind geschichtlich bedingt. Das Weltverständnis der Zeit entscheidet, welche Lebensvorstellungen das Gefühl emporhebt sowie in welcher Richtung es sie zu poetischen Bestandteilen und Beziehungen ausbildet. Es hebt ein Wesenhaftes in den Charakteren heraus. Es gibt der Handlung Bedeutsamkeit. Es eröffnet durch Verwandtschaft und Kontrast zwischen den Charakteren weite Perspektiven. Es schafft eine bestimmte Art von Einheit der Handlung im Drama. Und dies alles tut es eben auf Grund der Tatsachen von Verwandtschaft, Kontrast, Struktureinheit, Wechselwirkung, welche ihm das Leben des Zeitalters zur Verfügung stellt.

So entsteht der wichtige Begriff von geschichtlichen Typen der Technik in einer Dichtungsart. Friedrich Schlegel hat diese Typen als Schulen bezeichnet, indem er unter dem Einfluß Winckelmanns aus der bildenden Kunst die Bezeichnung übertrug. Ich erläutere diesen Begriff am Drama.

Gustav Freytag hat aus den bloßen Beziehungen der Erregungen innerhalb einer einheitlichen Handlung, die durch Leidenschaft einem tragischen Ende entgegeneilt, das folgende Schema der dramatischen Form abgeleitet. Das Drama hat einen pyramidalen Bau: es steigt von der Einleitung ab durch die wachsende Wirksamkeit des erregenden Moments bis zum Höhepunkt und fällt von diesem ab bis zur Katastrophe. So treten zwischen die drei ursprünglichen Teile, das Aufsteigen, den Höhepunkt und die Katastrophe, zwei andere, Steigerung und Fallen. Diese fünf Teile gliedern sich wieder in Szenen und Szenengruppen, nur daß der Höhepunkt gewöhnlich in eine Hauptszene gefaßt ist. Zwischen diese fünf Teile treten sondernd und verbindend drei wichtige szenische Punkte: nämlich zwischen Einleitung und Steigerung das erregende Moment, zwischen Höhepunkt und Umkehr das tragische Moment, endlich zwischen Umkehr und Katastrophe als Hilfsmittel des Baus das Moment der letzten Spannung. So sind acht Stellen des Dramas zu unterscheiden. Und zwar hat eine jede dieser acht Stellen wiederum nach ihrer Lage in dem Ganzen der dramatischen Struktur ihre besondere Gestaltung. Mit dem Behagen des bühnen-erfahrenen Technikers und des scharfen Kopfes hat Gustav Freytag in diesem Formgesetz die dynamischen Verhältnisse in einer Handlung entwickelt, welche von einer Leidenschaft aufwärts getrieben wird, dann eine Gegenwirkung erfährt und so einer Katastrophe entgegen-

eilt. Das sind aber nicht die Bedingungen des großen Dramas überhaupt, sondern nur eines bestimmten Typus desselben.

Die Technik des griechischen Dramas ist ebenso von einem geschichtlichen Lebensgehalt bestimmt als die des spanischen oder des englischen. Von dem Dithyrambos der Dionysosfeste her ist der ergreifende Gehalt der attischen Tragödie, daß der innerste heilige Kern des Glaubens einem damaligen attischen Menschen hier plötzlich in sinnlicher Wirklichkeit und Gefühlsmacht gegenübertrat. Und da nun Stammes- und Göttersagen ihre Handlung durch mehrere Geschlechter hindurchführten, entstand auf der Grundlage der Bühneneinrichtung, der Mitwirkung des Musikalischen, der Gewohnheiten der Redekunst, aus diesem allen in dem schöpferischen Kopfe des Äschylos die Form der Technik der tragischen Trilogie. Als das Verständnis für deren Voraussetzungen nach dem Untergang der alten Geschlechterverfassung und des alten Glaubens allmählich geschwunden war, löste sich auch ihre Form auf.

Entfaltete sich die attische Trilogie aus einem einfachen Keim zu maßvollen, rhythmischen Verhältnissen, so ist das spanische und englische Theater umgekehrt von den bunten, rohen und unregelmäßigen Abenteuern der Volksbühne zur Schöpfung eines einheitlichen dramatischen Typus fortgegangen. Diese Entwicklung vollzog sich bei beiden Völkern durch manche geniale Experimente hindurch, in der Auseinandersetzung mit der von den Griechen stammenden Form und Theorie. Und hier wie dort gelang es einem schöpferischen Kopfe, den Typus einer neuen Form zu finden. Aber so verschieden wie der Lebensgehalt eines spanischen Menschen jener Tage und der eines damaligen Engländers, war die Bühne, welcher Lope und welcher Shakespeare das Gesetz ihrer Form gab. „In der glücklichen Zeit, da das glorreiche Königspaar Ferdinand und Isabella Granada eroberte, da Kolumbus Amerika entdeckte, da begann die Inquisition und zugleich unsere Komödie, damit alle angespornt würden, gute und heroische Handlungen zu vollbringen, indem sie Taten großer Männer dargestellt sehen.“ In diesem Sinne bezeichnet Lope in seinem Gedicht „Neue Kunst, in jetziger Zeit Komödien zu verfassen“ Angelegenheiten der Ehre und tugendhafte Handlungen als den am meisten geeigneten Stoff des Schauspiels. Der Typus dieses Dramas ist also nicht durch einen tragischen Ausgang charakterisiert, sondern geht von einem Konflikt aus durch Spiel und Gegenspiel meist zu einer Krisis, in welcher die Ehre hergestellt oder die tugendhafte Handlung belohnt wird. Nicht selten erscheint da katholisch absolutistisch und äußerlich der Monarch oder sein Vertreter als Theatergott, die übriggelassenen Schäden der Ehre zu heilen

oder die Gerechtigkeit zu verwirklichen. Das ganze Gebiet des Dichters konzentriert sich darauf, die Handlung durch immer neue Theaterstreiche zu verwickeln, die buntesten Kontraste des Lebens zu verknüpfen und die Spannung bis zum Ziel zu erhalten. Lope bemerkt ausdrücklich, da der Spanier in wenig Stunden viel sehen wolle, sei die Einheit von Zeit und Ort nicht aufrechtzuerhalten, aber die der Handlung müsse gewahrt werden. „Man darf der Fabel kein Glied nehmen können, ohne dadurch das Ganze derselben zu verletzen.“ Zwischen der englischen Volksbühne und Shakespeare liegen viele Versuche, die Wildheit derselben mit den Mitteln der Bühne des Seneca und mit den Regeln der Alten zu zügeln: bis Shakespeare kommt und echt protestantisch den Kern seiner dramatischen Form in Charakter, Leidenschaft und Gewissen seines Helden findet.

Von dem Gehalt aus ist die Form einer Dichtung und die Technik einer Dichtungsart geschichtlich bedingt. Die Literaturgeschichte hat die geschichtlichen Typen der Technik in den einzelnen Dichtungsarten zu entwickeln.

5. Innerhalb dieser geschichtlichen Variabilität der dichterischen Form und Technik sowie ihres Eindrucks, sonach des Geschmacks treten feste gesetzliche Verhältnisse auf, welche die Literaturgeschichte allmählich durch vergleichendes Verfahren feststellen wird. An bestimmten geschichtlichen Orten entfaltet sich, zumeist in sehr rascher Ausbildung, der Typus einer Dichtungsart und nimmt von seinem Boden Beschaffenheit, Farbe, Größe und Form an. Da ein allgemeines Verhältnis der Summierung dessen, was in Vorstellungen aufbewahrt werden kann, besteht, nur eingeschränkt durch die Unvollkommenheiten der Überlieferung, bilden und entfalten sich in der Menschheit die einzelnen Momente der Form. Die poetischen Stimmungen drücken sich in großen Werken aus und werden durch dieselben nicht nur auf das Publikum, sondern auch auf die nachfolgenden Dichter übertragen. Die Motive werden aus der Fülle der Erlebnisse herausgehoben, und ihre Triebkraft und Verwendbarkeit zeigt sich. Typen von Charakteren bilden sich aus, ihre Struktur wird durchsichtig, und die Kunst, Charaktere poetisch anzuschauen, wird den Dichtern durch ihre Vorgänger überliefert. Von der Führung der Handlung bis zu den äußersten Feinheiten der Metrik nehmen die Erwerbungen der Technik zu. Vergleicht man nun die geschichtlichen Typen innerhalb einer Dichtungsart, so lassen sich zwei Arten von Reihen bilden, welche konstante Beziehungen zeigen. Innerhalb derselben Nation besteht ein gesetzlicher Fortgang von der religiösen Erhabenheit des Stils zu einem Gleichgewichtszustande und von da zu dem Bewegt-Leidenschaftlichen, technisch Effektvollen, Zusammen-

gesetzten, wie Scaliger, Winckelmann, Fr. Schlegel gefunden haben. Bildet man aus den Formtypen einer Dichtungsart eine Reihe, mit Übergehung der Glieder, welche durch unvollkommene Aufnahme der früheren Kultur bezeichnet sind, durch die ganze Kontinuität unserer Kultur hindurch, so tritt auch hier ein sehr wichtiges gesetzliches Verhältnis hervor. In dem Maße, in welchem das Leben zusammengesetzter wird, die Mannigfaltigkeit der Lebensbestandteile und ihrer Beziehungen zunimmt, insbesondere immer mehr technische, gefühlsarme Momente zwischen die gefühlskräftigen eintreten, bedarf es einer größeren Kraft zur Hebung des Lebensgehaltes in die poetische Form. Entsprechend muß die Form wenigstens innerlich komplizierter werden, welche die Aufgabe lösen soll. Die Unterhaltungsliteratur, welche mit diesem Mannigfachen formlos spielt, nimmt immer zu. Die dichterischen Werke, welche durch kunstmäßige Simplifikation zu einer in sich geschlossenen Form gelangen, bedürfen einer immer größeren genialen Leistungskraft.

Gesetzliche Verhältnisse zwischen diesen dichterischen Formtypen können durch die Verknüpfung der Poetik mit der vergleichenden Literaturgeschichte erkannt werden. Innerhalb eines Volkes besteht eine gesetzmäßige Abfolge der Stilformen. In demselben Verhältnis, in welchem in der Menschheit die Mannigfaltigkeit der Lebensbestandteile zunimmt und technische, gefühlsarme Momente sich mehren, bedarf es einer zunehmenden Kraft zur Hebung des Lebensgehaltes in die poetische Form.

6. Die Zukunft der Poesie kann nicht aus ihrer Vergangenheit vorausberechnet werden. Aber die Poetik lehrt uns, die lebendigen Kräfte der Gegenwart und das Werden einer auf sie gegründeten Kunst mit geschichtlichem Sinne auffassen und werthalten. Denn klassisch ist eben nicht, was gewissen Regeln entspricht, sondern klassisch ist ein Werk in dem Maße, als es den Menschen der Gegenwart eine vollständige Befriedigung gewährt und seine Wirkung sich in Raum und Zeit ausdehnt.

Die auf Psychologie gegründete Poetik ermöglicht vor allem, die Funktion der Poesie in der Gesellschaft zu erkennen, und auf dieser Erkenntnis beruht das Gefühl der Würde des dichterischen Berufs. Die Poesie war in der älteren Menschheit von Sprache, Religion, Mythos und metaphysischem Denken noch nicht getrennt. Eine geschichtliche Gemütsstellung des Menschen kann nie ganz in Begriffen ausgedrückt werden. Der Drang, das Unaussprechliche mitzuteilen, läßt Symbole entstehen. Insbesondere die Mythen erfassen von einer religiösen Gemütsstellung aus die wichtigsten Verhältnisse der Wirklichkeit. Da diese Verhältnisse überall verwandt sind und

das Herz des Menschen überall dasselbe, gehen Grundmythen durch die Menschheit. Solche Symbole sind: das Verhältnis des Vaters zu seinen Kindern, die Beziehung der Geschlechter, Kampf, Raub und Sieg, Bilder vom Lande der Seligen und dem Paradiese. Das Äußere, Ferne und Jenseitige wird hier überall aus dem Erlebnis des eigenen Inneren faßbar gemacht. Verhältnisse, die durch das Wirkliche hindurch in das Jenseitige reichen, werden aus solchen Verhältnissen, die dem Gefühlsleben vertraut sind, gedeutet. Wie die Zahl der Grundmythen begrenzt ist, so ist es auch die der elementaren Symbole, die in den Kultushandlungen aller Völker wiederkehren. Beispiele von solchen Kultsymbolen sind die Kultusbilder, Opfer, Begräbnishandlungen, Mahlzeiten und Lichter.

Wie durch eine elementare Gewalt werden so von Sprache, Religion, mythischem Denken die Erlebnisse emporgehoben zu poetischer Bedeutsamkeit, die Natur wird beseelt, das Geistige versinnlicht und die Wirklichkeit idealisiert. Nur allmählich löst sich die Poesie aus diesem Zusammenhang los. Von dieser Zeit ab bis zur Gegenwart ist die Poesie immer selbständiger geworden. Die Einheit des geistigen Haushaltes, die im Mittelalter durch die Verbindung von Theologie und Metaphysik bestand, ist seit dem fünfzehnten Jahrhundert allmählich aufgelöst worden. Der weite Raum, der bis dahin von metaphysischen Konstruktionen erfüllt war, wird nun von der Religion und der Kunst eingenommen. Shakespeare, Cervantes oder Ariosto sprachen die Bedeutung des Lebens anspruchslos und naiv aus, ohne einen Wettstreit mit Theologie oder Philosophie zu wagen. Richardson, Sterne und Swift, Rousseau und Diderot, Goethe und Schiller fühlten das Recht des genialen Menschen, aus seinem Gefühl die Bedeutung des Lebens in Bildern zu entwickeln, aber sie suchten noch ein Verhältnis zum metaphysischen Denken. In unseren Tagen ist dem dichterischen Genie die Bahn ganz freigemacht. Da die Religion den Halt metaphysischer Schlüsse auf das Dasein Gottes und der Seele verloren hat, ist für eine große Anzahl gegenwärtiger Menschen nur noch in der Kunst und der Dichtung eine ideale Auffassung von der Bedeutung des Lebens vorhanden. Das Gefühl durchdringt die Poesie, daß sie die authentische Interpretation des Lebens selber zu gehen habe, ja selbst die Ausschreitungen des mit der Sozialwissenschaft wetteifernden französischen Romans sind in diesem Bewußtsein begründet. Derselbe okkupiert einstweilen zwischen Sümpfen ein Terrain: wir wollen hoffen, daß auf diesem einst das blühende Leben echter Dichtung entstehen werde.

So bestimmt der folgende Zusammenhang für den modernen Menschen der Poesie ihre Stelle. Dieser heutige Mensch will aus dem

Leben machen, was sich durch die Kunst des Lebens aus ihm machen läßt. Denn der Glaube der denkenden Erfahrung an ihre grenzenlose Leistungsfähigkeit scheint täglich neu bestätigt. Der moderne Mensch kann das aber nur, sofern er Kausalzusammenhang und Bedeutung des Lebens erkennt. Die Wissenschaften der Natur und der Gesellschaft haben den ursächlichen Zusammenhang aller Erscheinungen zum Gegenstand. Dagegen die Bedeutung des Lebens, wie die der äußeren Wirklichkeit ist für sie nicht erreichbar. Diese ist in der Lebenserfahrung individuell und subjektiv enthalten. Die Dichtung gibt den Erfahrungen des Lebens und des Herzens einen gesteigerten Ausdruck. Sie stellt die Schönheit des Lebens inmitten seiner Bitternisse, die Würde der Person inmitten ihrer Bedingtheit dar. Hier erreichen wir in der von uns betrachteten Stufenfolge von Leistungen der Poesie deren höchste Funktion. Die Verbindungsglieder, welche von der früher dargelegten allgemeinsten und elementaren Funktion aller Dichtung zu dieser ihrer höchsten Leistung führen, sind überall angedeutet; der Leser wird uns ergänzen.

Die moderne Poetik leistet der Poesie der Gegenwart einen weiteren Dienst, indem sie die geschichtliche Natur der Technik erkennt und so den heutigen Poeten mit den aus der Natur des Menschen fließenden Regeln und den in geschichtlicher Arbeit erworbenen Kunstgriffen bekannt macht, dagegen ihn von den Fesseln ererbter Formen und Regeln befreit. Noch die Poetik unserer großen Dichter hat die epische Poesie an die Grundgesetze der homerischen Form binden wollen, und noch die Poetik von Freytag und Otto Ludwig hat unser Drama der Form Shakespeares unterworfen. Die Poetik, deren Umrisse wir gaben, hat dem heutigen Dichter die Prinzipien, an welche der Eindruck geknüpft ist, und die Normen, durch welche sein Schaffen gebunden ist, dargelegt. Aber sie hat zugleich die geschichtliche Relativität auch der vollkommensten Form erwiesen. Sie will den gegenwärtigen Dichter bestimmen, für den Gehalt der Zeit eine neue Form und Technik zu suchen und in der dauernden, allgemein befriedigenden Wirkung sein höchstes Gesetz zu sehen.

Auch erblicken wir bereits in ungewissen Umrissen die neuen Formen, in denen der dichterische Gehalt unserer Zeit und unseres Volkes seinen Ausdruck finden kann.

Dem Germanen wird stets nicht ein Schicksal, nicht eine Krisis, sondern ein Held im Mittelpunkt der Dichtung stehen. Nun überschreiten schon Nathan, Iphigenie und Faust gänzlich den Nexus von Leidenschaft, Schuld und Katastrophe. Hier ist breite, freie Darstellung eines heldenhaften Seelenlebens, das mannigfach bedingt, schuldig-unschuldig, mit der Wirklichkeit ringt, allerletzt aber sie bezwingt.

Auch in den Tondichtungen Richard Wagners ist dies vor allem das dramatisch Ergreifende, daß sie Heldenbilder hinstellen und den Zauber des Heldentums auszudrücken vermögen. Auf den modernen Menschen wird die mächtig, realistisch hingestellte ganze Person, der heldenhafte Mensch, der mit sich und der Wirklichkeit ringt und Sieger bleibt, wie arg zugerichtet er auch aus dem Kampf hervorgehe, allein so erhebend und innerlich erlösend wirken können als die tragische Trilogie auf Zeitgenossen des Äschylos.

Und die Welt dieses Helden? Die neueren Völker haben von der Zeit ab, in welcher uns breitere Massen ihrer Dichtung erhalten sind, zwei große Ordnungen der Gesellschaft hervorgebracht und deren Gefühlsgehalt in zwei Blütezeiten ihrer Dichtung dargestellt. In der Morgendämmerung des dritten Zeitalters leben wir. Die feudale Gesellschaftsordnung gründete sich auf den permanenten kleinen und großen Krieg, die Kraft des Soldaten und die so entspringende Besitzverteilung. Kriegerischer Mut, feudale Treue, ritterliche Liebe und Ehre und katholischer Glaube waren die Triebfedern, die das Leben eines damaligen Mannes in Bewegung erhielten. Und das Epos war Schöpfung und Spiegel dieser Zeit. Dann schuf das Königtum Einheitsstaaten mit einer sich die Feudalherren unterwerfenden Verwaltung und bereitete in diesen Einheitsstaaten dem Handel, der Industrie und dem wissenschaftlichen Denken weiteren Raum und freiere Bewegung. Schöpfung und Spiegel dieser Zeit ist das neuere Theater. Man vernimmt auf der Bühne des Shakespeare und Lope noch den kriegerischen Lärm der letzten Kämpfe zwischen dem Königtum und den feudalen Herren. Das französische Theater repräsentiert die Epoche der absoluten Monarchie in ihren stärksten und zartesten Gefühlen. Der größte König, den das neuere Europa sah, unser Friedrich II., fand auf den Schlachtfeldern des Siebenjährigen Krieges, in den Krisen seiner Existenz den Ausdruck seines heroischen Lebensgefühls in den Versen von Racine. Denn diese Personen redeten und gebärdeten sich königlich. Und er liebte in den Versen Voltaires das siegreiche Spiel des Verstandes mit dem Leben und mit der Liebe. Die französische Poesie der klassischen Zeit hatte daher einen geschichtlichen Wert, den die Literaturgeschichte erkennen muß. Mit der Französischen Revolution ist ein neues Zeitalter angebrochen. Eine das Leben umgestaltende Wissenschaft, Weltindustrie und Maschinen, Arbeit als ausschließliche Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung, Krieg gegen die Parasiten der Gesellschaft, für deren müßigen Genuß andere die Kosten bezahlen, ein neues, stolzes Herrschaftsgefühl des Menschen, der sich die Natur unterwarf und nun auch die blinden Wirkungen der Leidenschaften in der Gesellschaft mindern wird: das sind Grundzüge eines Weltalters,

deren dunkle, erschreckend große Umrisse vor uns aufzutauchen beginnen. Doch hat sich zugleich im Gegensatze zu solcher rationalen Regelung aller Angelegenheiten dieses schließlich so irrationalen und unvernünftigen Erdballs ein geschichtliches und das Erarbeitete wahrendes Bewußtsein in der Gesellschaft entwickelt. Die nationalen Einheiten fühlen sich gerade durch die Wirkungen von Parlament und Presse als eigene Wesenheiten. In den Kämpfen, die so entspringen, wurzelt das Heldentum unseres Jahrhunderts.

Langsam hat nun die Poesie ihr schweres Werk begonnen, die Formen zu finden, in denen ein so ungeheurer Gehalt sich ausdrücken kann. Das Drama Shakespeares ist von Schiller und Goethe umgestaltet worden. Goethe erfand den Helden, der sich nach seiner ganzen machtvollen Wirklichkeit siegreich im Drama auslebt. Schiller erfaßte mit dem Griff des Genies die weltgeschichtlichen Gegensätze der absoluten Monarchie und der Freiheit, der katholischen Kirche und des protestantischen Geistes: so entstand ihm die Tragödie der gleichen geschichtlichen Berechtigungen. Die deutsche Tragödie ging bis heute in Shakespeares und Schillers Spuren. Wer kann ahnen, wie und wann auf den von Goethe und Schiller gelegten Grundlagen ein Genie das neue Drama findet, in welchem der heroische Mensch unseres Zeitalters zu uns von der Bühne redet, uns erschüttert und versöhnt?

In der epischen Dichtung haben die gefühlsarmen technischen Bestandteile unseres Lebens die metrische Form gesprengt. Der Roman hat die Herrschaft angetreten. Er allein vermag, unter den Bedingungen unserer Zeit die alte Aufgabe der epischen Dichtung zu lösen, einen freien, betrachtenden Blick über den Zusammenhang der Weltwirklichkeit zu gewähren. Einfachen, der Natur nahen Zuständen, wie sie Goethe im Hermann wählte, läßt sich ein reiner Zusammenhang ganz poetischer Situationen abgewinnen, deren angemessene Form metrisch ist. Uns aber drängt es heute, die großen Zentren des Lebens in ihrem Wesen und ihrer Bedeutsamkeit aufzufassen. So hat der französische Roman die Seele von Paris zu erfassen gesucht, und Dickens hat London, in allen Kontrasten doch ein einziges ungeheures Wesen, dargestellt. Seitdem wir Deutsche eine Hauptstadt haben, ist dem deutschen Roman eine neue Aufgabe erwachsen, und wer sie löst, wird der gelesenste Schriftsteller unseres Volkes sein. Aber auch hier ist uns der mit der Wirklichkeit des heutigen Lebens, wie es nun einmal ist, ringende Mensch der Mittelpunkt. Freilich muß sich erst die Einsicht Bahn brechen, daß die Prosa ebenso eine strenge Kunstform ermöglicht als die metrische Form. Es war ein großes Verdienst Friedrich Schlegels, daß er zuerst die Prosaform gleichsam ästhetisch courfähig gemacht hat, insbesondere durch seine Erörterungen über Boc-

caccio und Lessing. Die Theorie des Romans ist die uns heute zunächst liegende, die praktisch weitaus bedeutendste Einzelaufgabe der Poetik. Der materialistische Roman aus der Schule der *Comédie humaine* ist bis auf Flaubert und Zola Poesie ohne einen siegreichen Helden, Krisis ohne wirkliche Versöhnung. Erst aus dem tiefen Herzen des herrlichen Dickens, der mit dem Kinde, dem Gedankenschwachen, dem Armen mitempfand, ist der soziale Roman hervorgegangen. Und erst aus der Tiefe des deutschen geschichtlichen Bewußtseins entstand in Arnims Kronenwächtern der erste echte geschichtliche Roman. Konrad Ferdinand Meyer ist schöpferisch in Erfindungen, geschichtliche Menschen aus dem Dunkel der Zeiten sinnlich sichtbar hervortreten zu lassen. Alles werdend, aufsteigend, einem Unbekannten entgegenschreitend, wie die Gesellschaft selber, die der Roman der Zukunft erfassen möchte!

Es gibt einen Kern, in welchem die Bedeutung des Lebens, wie sie der Dichter darstellen möchte, für alle Zeiten dieselbe ist. Daher haben die großen Dichter etwas Ewiges. Aber der Mensch ist zugleich ein geschichtliches Wesen. Wenn die Ordnung der Gesellschaft und die Bedeutung des Lebens eine andere geworden ist, bewegen uns die Dichter des dann vergangenen Zeitalters nicht mehr, wie sie einstmals ihre Zeitgenossen bewegt haben. So ist es heute. Wir harren des Dichters, der uns sage, wie wir leiden, genießen und mit dem Leben ringen!

DIE DREI EPOCHEN DER MODERNEN ÄSTHETIK UND IHRE HEUTIGE AUFGABE

(1892)

„Möchte doch endlich die Forderung der
Schönheit aufgegeben und ganz und gar
durch die Forderung der Wahrheit ersetzt
werden.“
Schiller.

Es gehört unter die lebendigsten Aufgaben der gegenwärtigen Philosophie, durch Fortbildung des ästhetischen Denkens das natürliche Verhältnis zwischen Kunst, Kritik und einem debattierenden Publikum wiederherzustellen. Dieses Verhältnis ist jederzeit sehr schwer festzuhalten gewesen, wie einmal Menschen und Dinge sind. Man weiß, wieviel Sorgfalt und Arbeit ihm Goethe und Schiller zugewandt haben. Heute ist es besonders unvollkommen. Der schaffende Künstler ist jederzeit sehr reizbar gegen die Kritik, die als eine fremde Gewalt in den mit Liebe gestalteten Organismus seines Werkes eindringt. Dazu ist ihm gegenwärtig die Ästhetik durch die abstrakten Spekulationen über das Schöne verleidet, die so lange auf den Kathedern herrschten. Die Kritik ihrerseits besaß in den Tagen des Boileau, Lessing oder Wilhelm Schlegel an einer herrschenden Ästhetik einen festen Maßstab, ist aber heute allzusehr gegenüber den neuen Aufgaben auf eigenes Ermessen und momentane ästhetische Reflexion von Fall zu Fall angewiesen. Im Publikum bildet sich keine öffentliche Meinung, welche den zu höheren Zielen strebenden Künstler trägt. Es mangelt so die lebendige Zirkulation ästhetischen Denkens und ästhetischer Bildung in den leitenden Kreisen unserer Gesellschaft.

Sollen Künstler, Ästhetiker, Kritiker und Publikum einander beeinflussen und voneinander etwas lernen: so muß die Ästhetik von einem unbefangenen Verständnis der großen Bewegung der Kunst ausgehen, in welcher wir heute leben. Und unbehagliche einzelne Kunsterscheinungen dürfen sie gegen das Recht dieser neuen Bewegung nicht blind oder taub machen.

Die Anfänge dieser Bewegung reichen weiter zurück. Aber mir scheint, daß die Generation, welche noch die Einflüsse der Julirevo-

lution an sich erfuhr, zuerst sich ganz von Klassizismus und Romantik löste. Damals wie 1848 wurden die Tritte der herannahenden Kolonnen deutlicher vernommen, welche die Umgestaltung der europäischen Gesellschaft nach den Prinzipien gänzlicher Diesseitigkeit und Erdenbedingtheit des geistigen Lebens herbeizuführen gedachten. Der Boden des alten Europa erzitterte. Die Lebensansicht, die seit dem fünfzehnten Jahrhundert sich ausgebildet hatte und deren Ausdruck die Kunst von Lionardo und Shakespeare bis Goethe gewesen war, löste sich auf. In dämmernden großen Umrissen begann ein Neues am Horizonte aufzutauchen. Aus dem Gefühl dieser Lage Europas ist eine neue Literatur und Kunst entstanden. Sie selbst ein Zeugnis von der Gewalt der hereinbrechenden veränderten Lebensstimmung. Ich will versuchen, in drei Sätzen die Tendenz derselben zu umschreiben.

Diese Literatur will erstens dem lastenden Gefühl Ausdruck geben, die Lebensordnungen der Gesellschaft seien alt, greisenhaft, brüchig, unhaltbar geworden. Wand an Wand mit dem Sozialismus wohnt in Paris eine neue Literatur. Diese Schriftsteller schildern, und sie zersetzen im Schildern. Sie genießen die wurmstichige Zivilisation und hassen sie. Sie berauschen sich daran, und dann deutet ihre Hand auf Krankheit und Tod darin. Man kann aber nur auflösen, wenn man ganz wahr, gründlich und genau in der Darstellung des Tatbestandes gewesen ist. Die neue Poesie und Kunst will also zweitens Naturalismus sein. Sie will das Wirkliche sehen lassen, wie es ist, und analysieren. Sie will die Anatomie und Physiologie eines gegebenen Teils der Wirklichkeit sein. Was heute um uns menschlich, gesellschaftlich lebt, atmet und pulsiert, was jeder an seinem eigenen Leben und an seiner eigenen Seele erfährt, das will sie, solange es dem Messer der Wissenschaft noch nicht verfallen ist, unter ihr eigenes Seziermesser nehmen. Sie bevorzugt daher vor der Handlung die psychologische Tiefe. Sie will erkennen. Wie nun aber die herrschenden Ideen in Paris, als dem Zentralpunkt dieser Bewegung, gleichmäßig bei einem Balzac, Taine und Zola sind: will die stärkste literarische Richtung vor allem das Physiologische, ja das Bestialische deutlich in der Menschennatur sehen lassen: die unwiderstehlichen Instinkte, denen der Intellekt nur ihren Weg erleuchtet.

Dieselben Kräfte der Gegenwart machen sich in dem künstlerischen Charakter der neuen Dichter, Maler und Musiker geltend. Auch diese Eigenschaften der neuen Kunst und Literatur treten seit den dreißiger Jahren stärker hervor. Ich versuche, sie in einem dritten Satze auszudrücken. Der Grundzug der neuen Kunst ist das von unten nach oben, die festere, massivere Basierung jeder Kunst auf die Wirklichkeit und auf die Natur des besonderen Mittels, in welchem sie

arbeitet. Balzac wollte methodisch in einem zusammenhängenden Zyklus von Romanen die Physiologie der damaligen französischen Gesellschaft geben: der Zusammenhang der menschlichen Leidenschaften mit dem sozialen Boden, auf dem sie wachsen, und die pathologische Bedingtheit der Personen, in denen diese Leidenschaften entstehen, beschäftigen ihn vornehmlich. Ihm folgte das französische Sittenschauspiel. Richard Wagner ging auf den elementaren Grund der Musik zurück; so war sie ihm Ausdruck des Gefühls zusammen mit der Sprache und neben der Mimik; er wollte diesen Ausdruck, den sie in Rhythmus und Tonfall mit der Rede gemeinsam hat, zu idealer Darstellung in der Melodie bringen. Daher entsprang ihm aus seiner Auffassung der Musik die innige Verbindung derselben mit der Dichtung und der Mimik im Gesamtkunstwerk der Oper, zugleich aber ein mächtigerer Wuchs, eine potenzierte Wirkungskraft des Musikalischen. Semper, Richard Wagners Genosse während der Dresdner Kunstblüte und dann auch in den blutigen Maitagen von 1849, hat die Architektur, wie Wagner die Musik, sowohl durch theoretische Betrachtung als durch Schaffen aus ihren lebendigen Triebkräften von unten nach oben erneuern wollen. Folgerichtiger und tiefer als irgend jemand vor ihm erkannte und benützte er ihre Bedingtheit durch das Material, den Ursprung ihrer Formensprache im Kunsthandwerk, in der textilen Arbeit, der Töpferarbeit, Metallarbeit, Zimmerei und ältesten Steinkonstruktion. Und auch ihm erwuchs so ein Gesamtkunstwerk, in welchem die architektonischen Massen gleichsam belebt werden durch Ornament, Farbe und ein Volk von Gestalten, gemalten und plastisch gebildeten. Sah er in der Renaissance die wahre Fortgestaltung der römischen Architektur und die Grundlage der heutigen, so hat doch ihm die Renaissancekunst „kaum die Hälfte ihrer Entwicklungsbahn erreicht, auf der sie durch die Ungunst des modernen Zeitgeistes von ihrer makrokosmischen Schwesterkunst, der Musik, überholt und in trostloser Entfernung zurückgelassen wurde“.¹ So hat Semper aus den wenigen uns erhaltenen Gesamtkunstwerken der gotischen, romanischen und Renaissancezeit die echte Aufgabe der im Räumlichen und Sichtbaren wirkenden Künste und ein volleres Ideal ihrer Leistung abgeleitet. Ist doch, was von solchen Gesamtkunstwerken noch existiert, teils unvollkommen, teils später wieder auseinandergerissen, entfärbt und durch den Geschmack verändert, welcher das Kunstwerk isolierte, um es zu steigern. Semper aber begriff, daß von dieser in Gliederung und Belebung eines Raumes einheitlichen Kunst der Stil zumeist ausgegangen ist und auch heute ausgehen muß.

¹ Semper, Stil II, 457. Er bezeichnet II, 371 diese von der Renaissance anhebende Baukunst als „Entfaltung einer großartigen Symphonie der Massen und Räume“.

Mitten in der Bewegung, welche damals begann, stehen wir heute. Die Prinzipien des neuen Stils erweisen ihre Kraft darin, daß auch entgegenstehende Richtungen widerwillig von ihnen bedingt werden. So hat selbst ein Klassiker wie Gottfried Keller in seinen Leuten von Seldwyla den gesellschaftlichen Boden, auf welchem seine Gestalten, deren Leidenschaften und Schicksale erwachsen, in massivem Realismus sichtbar gemacht. Unsere Zeit kennt die zeit- und raumlosen Ideale, Iphigenie, Wilhelm, Lothario nicht mehr. Die Malerei ist zurückgegangen auf die Farbe als das Mittel, in welchem ihre elementare Wirkungskraft gelegen ist. Sie sucht alle überlieferten Schemata des Schauens und Bildens abzutun und wie mit frischen Augen die Welt zu erblicken. Überall wird die natürliche Erhebung des Idealschönen über die gemeine Wirklichkeit, die überlieferte saubere und gebundene Abgrenzung der Formen dem Bedürfnis nach der unverstümmelten Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit der Sachen geopfert. Dies Wirklichkeitsehen, Sehenwollen wenigstens, dies Streben, ihr all unser Denken, Bilden und Handeln mit reinem Sinne unterzuordnen und ihrem Gesetze die Wünsche und Ideale des Herzens anheimzugeben: das ist in unserem Zeitalter das Größte. Auch Donatello, Verrocchio, Masaccio, die älteren niederländischen und oberdeutschen Künstler, die Schöpfer des altenglischen Theaters, voran Marlowe, wollten mit neuen Augen das Wirkliche gewahren. Von diesem Impuls aus haben sie einen neuen großen Stil der europäischen Kunst geschaffen. Dessen Weltzeit ist nun erst abgelaufen. In einer ähnlichen Krisis leben wir heute. Aber jeder neuen Epoche menschlicher Kunst werden die Aufgaben schwieriger. Die individuellen Kräfte, ihr in ihrem Charakter gelegenes Schicksal, die Kontraste und Beziehungen unter ihnen, ihr Verhältnis zu einem höheren Zusammenhang: das war der Gesichtswinkel, unter dem ein Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts die menschliche Wirklichkeit faßte. Heute möchte die Kunst die realen Bezüge, in denen die Menschen untereinander und mit der Natur stehen, die Wirklichkeitsordnung, deren Gesetzen wir untertan sind, im Kunstwerk erblicken lassen. Das gärt in der Verwendung des biologischen Gesetzes der Vererbung, die sich schon bei der Sand findet, in der Bevorzugung der anormalen Seelenzustände und des Seelisch-Komplexen, die bei Balzac und Musset beobachtet werden kann, zumal aber in der Ableitung der Charaktere und Leidenschaften aus den sozialen Bedingungen. Eine ungeheure Aufgabe!

Gewiß, auch auf den gebahnten, gewohnten Wegen werden schöne Erfolge errungen, wie Cornelius, Anselm Feuerbach, Gottfried Keller, die Neugotiker in der Baukunst und so mancher bedeutende Musiker zeigen. Dazu erleichtert der geschichtliche Sinn und das geschicht-

liche Studium den Genuß, die Benutzung und die Erinnerung der vorhandenen großen Formen. Aber unser Herz gehört dem frohmütigen Wagen derer, welche in einer Erschütterung der menschlichen Gesellschaft und aller ihrer Begriffe, wie sie seit den Tagen der untergehenden griechisch-römischen Welt nicht gesehen worden ist, in der Seele dieser Gesellschaft zu lesen und von dem befreienden Wort, nach dem sie sich sehnt, etwas auszusprechen vermögen. Von ihnen erwarten wir die neue künstlerische Formsprache, die uns gemäß sein wird. Und um so zuversichtlicher werden wir ihnen folgen, je sicherer sie die vorhandene ältere Formsprache beherrschen, je unbefangener sie das Tüchtige und uns noch Gemäße in dieser verwerten und je mehr sie die Gefahr vermeiden, von den elementaren Wirkungskräften ihrer Kunst zu dem niederen Sinnlichen und Brutalen, zur schreienden Ähnlichkeit der Kopie mit dem ordinären Original herabzugleiten.

Damit nun zu diesen lebendigen Kunstbestrebungen der Gegenwart die Ästhetik in ein gesunderes Verhältnis trete, bedarf es keineswegs etwa einer Neuschöpfung der ästhetischen Wissenschaft. Denn diese Kunstbestrebungen selber mußten sich schon über die wahre Natur und die Mittel der einzelnen Künste klar zu werden suchen. Sie mußten sich schon ästhetische Prinzipien schaffen. Man darf die Ästhetik unseres Jahrhunderts nur nicht in den Kompendien und den dickleibigen Lehrbüchern suchen. Wie einst Lionardo und Dürer über ihre Kunst sannen und schrieben, wie Lessing, Schiller und Goethe eine neue Technik des Dramas und der epischen Dichtung durch die Verbindung von theoretischem Raisonement mit Kunstübung schufen, so haben in unseren Tagen Semper, Schumann, Richard Wagner, die modernen Poeten der Franzosen wie der Deutschen, bei uns zumal Otto Ludwig, der tiefgründige Pfadfinder unserer neuen Richtung, sowie Hebbel, und bei den Franzosen von den Goncourts ab das ganze neue Dichtergeschlecht, ästhetische Spekulation mit dem künstlerischen Schaffen verknüpft. Dazu lehren Anthropologie und Kunstgeschichte uns heute durch Vergleichung der Formen und ihrer Entwicklungen uns über jeden beschränkten Zeitgeschmack zu erheben und auf die Natur der Kunst selber zurückzugehen. Sie gewähren die Mittel, in unbefangener Wissenschaftlichkeit, unbeirrt von überlieferter ästhetischer Metaphysik den ästhetischen Fragen und Tatsachen ins Gesicht zu sehen.

Wir versuchen zunächst, die Hilfsmittel und Methoden darzulegen und nach ihrer Tragweite zu prüfen, welche die Arbeit der letzten zwei Jahrhunderte einem heutigen Ästhetiker zur Verfügung stellt.

I. DIE DREI BISHERIGEN METHODEN DER ÄSTHETIK

Die Entwicklung der ästhetischen Wissenschaft bei den neueren Völkern ist derjenigen ähnlich, welche Rechtswissenschaft, Theologie, Moral durchlaufen haben. Die Verwandtschaft ihrer Geschichte entspringt diesen Wissenschaften daraus, daß jede von ihnen einen bestimmten Kreis der Kultur erkennen und aus dieser Erkenntnis Prinzipien der Fortentwicklung desselben ableiten will.

Die Wissenschaften begannen bei uns mit Erneuerung und freier genialer Fortbildung des von den Alten Gefundenen. Wir besitzen noch keine Darstellung der höchst merkwürdigen Ästhetik der Renaissance. Die Geschichte der Ästhetik hat sich bis zu der Arbeit von Stein auf der bequemen Heerstraße der großen Systeme gehalten. Noch ist nicht untersucht worden, wiefern die große schöpferische Zeit der Kunst im Zeitalter der Renaissance bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts von ästhetischem Denken begleitet und beeinflußt gewesen ist. Dieses ästhetische Denken war damals zunächst selber Renaissance, allein man kommentierte nicht bloß die aristotelische Poetik, sondern las ebenso das von den Nachfolgern Erhaltene. Diese spätere ästhetische Literatur, wie sie uns in Cicero, Horaz, Plutarch, Plotin, Philostratus, Kallistratus, Pseudo-Longinus repräsentiert ist, enthält in sich ästhetische Stimmungen und Sätze, welche dem 16. Jahrhundert viel näher standen als Aristoteles. Insbesondere war in ihr die Imagination, welche das Außerordentliche frei hervorbringt, stärker betont worden. Die Zeitgenossen der pergamenischen Schule oder der römischen Kunstübung mußten eine andere ästhetische Betrachtungsweise haben als die Zeitgenossen des Phidias und des Polyklet. Sie betonten das Erhabene, das Malerische, den individuellen und bewegten Ausdruck, zumal in der malerischen Behandlung des Auges. Sie heben in den Gesichtskreis der ästhetischen Erscheinung die Phantasie, welche nach der Einsicht des ästhetisch genialen Plotin die schaffende Tätigkeit der Natur fortsetzt. Nun verbinden sich aber wie in der Kunst, so auch in der ästhetischen Reflexion das gewaltige kraftstrotzende Lebensgefühl dieser Menschen des 16. Jahrhunderts, ihre naive Freude an dem Ungeheuren, wie an der barocken Komik, mit dem Formensinn und den Regeln der alten Welt. In der Poetik bildete das Bindeglied zwischen der ästhetischen Tradition der Alten und dem Geist des Jahrhunderts die rhetorische Literatur der römischen Kaiserzeit. Scaligers wirksame Poetik (1561) hat weniger aus Aristoteles und Horaz geschöpft als aus Hermogenes, Alexander, Menander und Diomedes, und nicht Homer war sein Ideal, sondern Virgil.

DAS NATÜRLICHE SYSTEM ÄSTHETISCHER GESETZE UND DIE ÄSTHETISCHEN METHODEN DES 17. JAHRHUNDERTS

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollzog sich eine große Veränderung in der Kunst und in der Ästhetik. In dem politischen Leben der emporwachsenden absoluten Staaten, Frankreich voran, gelangte das Gleichmäßige, Verstandesmäßige, die Maschine der Finanz- und Verwaltungskunst zum Siege. In den höfischen Sitten erhielt auch über glühende Leidenschaften regelmäßige gehaltene Form das Übergewicht, und die Herrschaft des Intellektes formierte das äußere Benehmen der vornehmen Persönlichkeit. So sah die Kunst andere Typen von Menschen vor sich, andere Ideale. Zur selben Zeit und nicht ohne Zusammenhang hiermit begann die mathematische Abstraktion und Deduktion ihren Siegeslauf und begründete die herrschende europäische Naturwissenschaft. So entstand neben dem Naturrecht und der natürlichen Theologie, wie sie im Deismus kulminierte, auch das natürliche System der Ästhetik. Frankreich war seine Heimat. Es entstand dort damals, als die Poetik Ronsards der von Boileau und d'Aubignac Platz machte. Heinrich von Stein hat gezeigt, wie im Zusammenhang mit Descartes und der Entwicklung seines philosophischen Rationalismus, zumal in Port-Royal, die neue Ästhetik sich ausbreitete und Einfluß gewann. Stein hat aber die nächste Aufgabe noch nicht wirklich gelöst. Es wäre nachzuweisen, wie diese rationale Ästhetik, nach verschiedenen Vorgängern, unter denen Kepler am weitesten kam, doch erst in Leibniz und seiner Schule den Höhepunkt fruchtbarer Forschung erreicht hat. Ihr herrschender Einfluß geht dann bis auf Baumgarten, Meier, Euler, Sulzer, Mendelssohn und Lessing hinab.

Die Hilfsmittel dieser theoretisch solidesten Zeit der rationalen Ästhetik liegen bei Leibniz in einer tiefen Intuition über das Verhältnis der Hauptklassen des seelischen Lebens zueinander und in einer genialen Hypothese über die Kausalverhältnisse des geistigen Geschehens.

Die Intuition ist ihm mit anderen Philosophen des 17. Jahrhunderts gemeinsam. Spinoza sagt: „Wille und Intellekt sind dasselbe“ (*voluntas et intellectus unum et idem sunt*). Leibniz leitet hieraus eine genauer gefaßte Beziehung von Kraft, Trieb und Vorstellen ab. Die Vorstellungen sind innere Handlungen in der monadischen Einheit der Seele, sie entspringen daraus, daß die Seele Kraft ist, und die in dieser Kraft enthaltenen Strebungen (*conatus*), aus einem Zustande in einen anderen überzugehen, sind nun Appetitionen, sonach Willensvorgänge (Erd. 464, 714). Man möchte sagen, daß hier Leibniz das

Seelenleben nach seinem schöpferischen und spontanen Charakter, welchem auch die Kunst angehört, richtig ausgedrückt habe. Nur daß die Tragweite dieser tiefen psychologischen Einsicht gemindert wurde durch deren Verbindung mit dem metaphysischen Feenmärchen von den Monaden. Diesem entsprechend wird nämlich die ganze Repräsentation des Universums im Vorstellen von ihm nicht aus realen Wechselwirkungen zwischen der Seeleneinheit und den Objekten, sondern nur aus dem idealen Zusammenhang des Weltganzen und der in diesem gesetzten Einschränkung der Seeleneinheit abgeleitet. Hierdurch ist für die Erklärung des Auftretens von ästhetischen Bildern die Kausalbetrachtung ausgeschlossen. Und als nun in der nachfolgenden Ästhetik Köpfe geringeren Ranges ihn berichtigten, ging von der genialen Energie, mit welcher Leibniz die Harmonie des Universums ausgesprochen und so den ästhetischen Gesichtspunkt zur Geltung gebracht hatte, viel verloren.

Das zweite Hilfsmittel von Leibniz war die Lehre von den kleinen oder dunklen Vorstellungen. Cicero hatte aus philosophischen Arbeiten der Zeit, vorwiegend aus stoischen Schriften, diese Lehre übernommen, deren er für die Begründung von angeborenen Ideen bedurfte. Schriftsteller des 17. Jahrhunderts hatten dann von dieser Lehre für die Auflösung anderer Probleme Gebrauch gemacht: so Montaigne, um den Grund unserer Entscheidung zwischen Motiven gleicher Stärke angeben zu können. Leibniz ergänzte nun Lockes Analysis der Intelligenz in ihre Bestandteile, nämlich Empfindungen und zurückbleibende Vorstellungen, durch diese Hypothese, wobei Lockes geniale Erklärung der Wahrnehmung aus der Mitwirkung unmerklicher, beinahe unbewußter Urteile (II 9) ihm vorarbeitete. Nun wurde zuerst eine wirkliche Erklärung der wichtigsten psychischen Erscheinungen möglich. Und so konnte jetzt auch eine rationale Ästhetik vermittels der Verbindung jener Intuition von Leibniz mit dieser Hypothese desselben geschaffen werden.

Descartes hatte schon in seiner Schrift über die Musik (1618 vollendet) das Prinzip einer solchen rationalen Ästhetik angegeben. Dieses ermöglichte, von den Regeln der Poetik auf die mehr elementaren ästhetischen Verhältnisse zurückzugehen. Das mit der sinnlichen Wahrnehmung verbundene Gefallen entsteht nach diesem Prinzip aus der Leichtigkeit von Unterscheidung und Verbindung der Eindrücke, und sonach ist der Grund unseres ästhetischen Gefallens an sinnlichen Eindrücken das Rationale oder Logische (Descartes V, 446).

Dies Prinzip empfängt durch Leibniz psychologische Faßbarkeit. Er stimmt mit den französischen Klassizisten zunächst darin überein, daß der logische Charakter der poetischen Form, zumal Einheit im

Mannigfaltigen, der Grund des ästhetischen Gefallens an ihr sei. Und er führt in der Hauptstelle über die kleinen oder unmerklichen oder dunklen Vorstellungen (E. 197 b) den Geschmack auf dies Rationale zurück. Vermittels seiner Hypothese leitet er dann auch das sinnliche Gefallen aus einer verborgenen Verstandesmäßigkeit in der Sinneswahrnehmung ab. Er gibt die tiefste Begründung seiner Ästhetik in der kleinen Schrift „Über die Glückseligkeit“, an die ich mich nun anschließe (E. 671—673). Kraft, Vollkommenheit, Ordnung und Schönheit sind „aneinander verbunden“. „Je größer die Kraft, je höher und freier ist das Wesen.“ „Alle Erhöhung des Wesens nenne ich Vollkommenheit.“ „Je größer die Kraft ist, desto mehr zeigt sich dabei Viel aus Einem und in Einem, indem Eines Viele außer sich regiert und in sich vorbildet.“ Drücken wir uns zunächst freier in unserer Art aus. Die Betätigung der einheitlichen seelischen Kraft ist überall eine Vereinigung des Vielen in Einem, und die seelische Kraft genießt den Grad ihrer eigenen Vollkommenheit, wenn sie das Mannigfache so ihrer Einheit unterwirft. Wir fahren nun in den Ausdrücken von Leibniz fort. Der Grad dieser „Einigkeit“ manifestiert sich als „Übereinstimmung“, „Ordnung“. „Von der Ordnung kommt alle Schönheit her, und die Schönheit erweckt Liebe.“ Interpretieren wir abermals. Die Freude an der Schönheit ist also die Bewußtseinsfolge der verstärkten Betätigung psychischer Kraft nach dem ihr einwohnenden Gesetz, Einheit im Vielen zu erwirken. So kommt es, daß „die Schönheit eines anderen Menschen, auch wohl eines Tieres, ja gar eines leblosen Geschöpfes, Gemäldes oder Kunstwerkes“, indem sich „ihr Bild in uns eindrückt“, erhöhtes vollkommenes Dasein und entsprechende Freude in uns „pflanzt und erweckt“. Dann „empfindet unser Gemüt“ eine Vollkommenheit, die der Verstand noch nicht begreift und die trotzdem ganz verstandesmäßig ist.

An diesem Punkte erklärt sich nach Leibniz der ästhetische Eindruck der Musik, und diese seine Erklärung, welche dann von Euler fortgebildet worden ist, war gleichsam die Probe der ganzen rationalen Ästhetik. „Alles, was klinget, hat eine Bebung oder hin und her gehende Bewegung in sich. Alles, was klinget, tut unsichtbare Schläge. Wenn solche nun nicht verwirrt, sondern ordentlich gehen und mit gewissem Wechsel zusammentreffen, sind sie angenehm.“ Dies erläutert Leibniz an dem ästhetischen Eindruck des Rhythmus, der regelmäßigen Bewegung im Tanz, der regelmäßigen Folge langer und kurzer Silben, des Zusammentreffens von Reimen. Das Prinzip des Gefallens ist hier überall dasselbe. „Bewegungen nach Maß und Ordnung haben ihre Annehmlichkeit von der Ordnung; denn alle Ordnung kommt dem Gemüt zustatten.“ Wenden wir dies Prinzip auf die

Musik an. „Eine gleichmäßige, obschon unsichtbare Ordnung findet sich auch in den nach Kunst verursachten Schlägen oder Bewegungen der zitternden oder bebenden Saiten, Pfeifen oder Glocken, ja selbst der Luft, so dadurch in gleichmäßige Regung gebracht wird, die dann auch ferner in uns vermittels des Gehörs einen mitstimmenden Widerschall macht, nach welchem sich auch unsere Lebensgeister regen. Daher die Musik so bequem ist, die Lebensgeister zu bewegen.“¹ Und auf demselben Prinzip beruht dann nach ihm auch innerhalb des Gesichtssinnes das Gefallen an den Proportionen.

So erklärt sich nun auch das künstlerische Schaffen. „Jede Seele kennt das Unendliche, das All, aber dunkel. Wie ich, wenn ich am Ufer des Meeres lustwandle und das laute Geräusch desselben höre, die Einzelgeräusche jeder Welle, aus denen das Totalgeräusch zusammengesetzt ist, vernehme, ohne sie doch jedes vom anderen zu unterscheiden: so sind unsere dunklen Perzeptionen das Ergebnis der Eindrücke, welche das ganze Universum auf uns macht.“² Diese dunklen Vorstellungen und deren Verbindungen stellen sich auch in Gefühlen (sentiments) dar, und so entspringt aus ihnen weiter der Geschmack (goût). Hieraus erklärt sich ihm zunächst die Freude an der objektiven Schönheit oder der Harmonie des Universums: an dem Naturschönen. Man sieht, wie eine ästhetische Gemütsverfassung in dem Geiste von Leibniz herrschend war. „Die Schönheit der Natur ist so groß und deren Betrachtung hat eine solche Süßigkeit, auch das Licht und die gute Regung, so daraus entstehen, haben so herrlichen Nutzen, daß, wer sie gekostet, alle anderen Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet.“³ Da nun diese Gemütsverfassung als Trieb in der Seele wirkt, entsteht hieraus ein architektonisches Bilden in kraftvollen Monaden. Dieser Zug unserer Seele, architektonisch zu gestalten, ist an den Träumen zunächst sichtbar, in denen wir mühelos, absichtslos Dinge erfinden, über denen man im Wachen lange nachsinnen müßte. Derselbe Zug wirkt dann in willkürlichen Handlungen.⁴ Und so entspringt neben dem Vermögen, die Harmonie des Universums durch die architektonische Einheit des Denkens zu erfassen, das andere Vermögen, einen Gegenstand durch architektonische Versuche nachzuahmen und ein Objekt in Ähnlichkeit Gottes gleichsam zu schaffen.⁵

¹ Dies alles ist entnommen dem Gedankenzusammenhang der für die Ästhetik wichtigsten Abhandlung von Leibniz über die Glückseligkeit. Vgl. damit 718a über die Musik, und darauf: Les plaisirs que la vue trouve dans les proportions, sont de la même nature; et ceux que causent les autres sens reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne puissions pas l'expliquer si distinctement.

² E. 717a.

³ E. 673b.

⁴ E. 717a, b.

⁵ E. 712a.

Leibniz selbst hat keine näheren Anwendungen seiner Prinzipien auf die einzelnen ästhetischen Probleme gegeben. Obwohl er sich an mehreren Stellen lebhaft für die französische Kunstrichtung jener Tage interessiert zeigt, greift er doch in die Debatten über Poetik nicht ein. Und seine Äußerungen über musikalische Harmonie und über Proportion in Gesichtsbildern sind nur Formeln. Auch hier hat dies erfindungsreichste Genie nur ein Instrument zur Auflösung von Problemen, einen Schlüssel gleichsam, gefunden, aber die einzelnen Auflösungen selber den Nachfolgern überlassen. Und eben in diesem seinem Verhalten lag ein mächtiger Antrieb für seine Schüler weiterzuarbeiten. Freilich, als dann diese jüngere Generation emporkam, entwickelte sie sich zugleich unter den Einflüssen der englischen empirischen Schule.

So ist zunächst, auf Grund der Prinzipien von Leibniz, durch Baumgarten und Meier unter Mitwirkung der englischen Gefühlslehre das erste System der Ästhetik geschaffen worden. Und was nicht weniger wichtig war, von den Prinzipien des Leibniz aus sind Einzelerklärungen für den Eindruck der Harmonie durch Euler und für die Wirkung der schönen Linie durch Hogarth und andere Künstler gegeben worden. So wurden nun die realen ästhetischen Einzelfragen mit wirklichem Können angefaßt. Leonhard Euler (1707 bis 1783) in seinem „Versuch einer neuen Theorie der Musik“ geht davon aus, daß die Konsonanz aus der akustischen Einsicht in die Verhältnisse der Tonschwingungen vermittelt eines hinzutretenden metaphysischen Prinzips erklärbar sei. Dieses Prinzip ist: „Zwei oder mehrere Töne gefallen, wenn ein Zahlenverhältnis, das ihre zugleich auftretenden Schwingungen einhalten, aufgefaßt wird; dagegen wenn keine Ordnung empfunden wird oder die notwendig anzunehmende plötzlich unterbrochen wird, dann besteht hierin das Mißfallen an Tönen.“¹ Hogarth hat einem seiner Kupferwerke das Symbol der Schlangenlinie vorgesetzt und darunter geschrieben: „Die Linie der Schönheit.“ In seiner „Analyse der Schönheit“ (analysis of beauty) führte er nun aus, wie die Schönheit der Linien in „der besonderen Eigenschaft der Zusammenfügung von Linien, welche dem Auge eine angenehme Art von Verfolgen zuführt“, bestehe. Deutlicher noch vermag er in der Wirkung der Umrahmung den Wert jedes Hilfsmittels der Zusammenfassung von Mannigfaltigem für den ästhetischen Eindruck zu zeigen. Die Maler Richardson in ihrer Schrift über Ma-

¹ Binos pluresve sonos tum placere, cum ratio, quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se tenent, percipiatur: contra vero displicentiam in hoc consistere, quando vel nullus ordo sentiatur, vel is qui adesse debere videatur, subito perturbetur.

lerei und Skulptur zeigen an Gemälden feinsinnig die Wirkung von Mannigfaltigkeit, Kontrast und Einheit. Hemsterhuys in seinem Briefe über die Skulptur stellt die Nachbildungen von zwei Vasen hin, deren eine in Ornament und Malerei durch Einheitlichkeit wirkt, während der bunte Reichtum der anderen seines Eindrucks verfehlt. Und Lessing sagt einmal ganz leibnizisch: „Das Ganze des sterblichen Schöpfers, des Dichters, soll ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; soll uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“ So entstand ihm auch aus dieser rationalen Ästhetik seine Lehre von der wahren Einheit der dramatischen Handlung.

WERT DER RATIONALEN ÄSTHETIK

Die rationale Ästhetik begreift das Schöne als die Erscheinung des Logischen im Sinnlichen und die Kunst als eine sinnliche Vergegenwärtigung des harmonischen Weltzusammenhanges. Diesen gewahrt das sinnliche Schauen des Künstlers dunkel und gefühlslebendig. Und da dieser Zusammenhang ein einziger ist, müssen die in ihm obwaltenden sinnlichen Verhältnisse schließlich in einem Prinzip ausdrückbar sein. Diesen Zusammenhang sprechen dann das Naturschöne und das Kunstschöne jedes in seiner Sprache aus. So steht auch die freieste Äußerung der Einbildungskraft unter Regeln. Solche Regeln bilden die Harmonik und Metrik; sie wirken in der Führung der Linien, dem Aufbau der Figuren und in dem Ornament des Architekten und bildenden Künstlers; der Geschmack des Dichters läßt sich als ein Inbegriff solcher Regeln entwickeln. Die Einheit der Handlung und die aus ihr folgenden Bestimmungen regieren das Drama. Und alle diese Regeln sind schließlich in der rationalen Ordnung des Universums begründet.

Diese rationale Ästhetik spricht zunächst eine wertvolle Stimmung der Zeit aus. Ihre Geschichte zeigt uns in einem ersten großen Beispiel, wie es die aus der Verfassung der Gesellschaft stammende Haltung des ganzen Menschen einer Zeit ist, was zugleich in der Kunst, dem Geschmack und der ästhetischen Theorie dieser Zeit regiert. So entstehen die ästhetischen Theorien neben den Kunstrichtungen und beeinflussen sie, wie sie von ihnen ihrerseits beeinflußt werden.

Aber diese rationale Ästhetik hat zugleich einen wertvollen Kern, dessen Gültigkeit von der Zeit des Klassizismus unabhängig fortbesteht. Das Problem wird nur sein, ihn auszuschälen und von den Irrtümern zu sondern. Es gibt Regeln der Künste, die allgemeingültig aus der Natur der Sache fließen, und es wird nur gelten, sie von dem historisch Variablen im Geschmack zu sondern. Es bedarf dabei

aber der schwierigen Umbildung der ästhetischen Metaphysik von Leibniz in eine psychologische Ästhetik. Ein Teil des Grundes, aus welchem Wahrnehmungsbilder und Kunstwerke uns gefallen, ist wirklich darin gelegen, daß die Handlung, durch welche wir das Mannigfache in ihnen vereinigen (die man denn eine Denkhandlung nennen mag), in der Totalität unseres Seelenlebens die ästhetische Wirkung hervorbringt. Zwar hat keiner der rationalen Ästhetiker den Satz und das in ihm liegende Problem in dieser Allgemeinheit formuliert. Aber Leibniz, der Tiefgründigste von ihnen, besaß, wie wir sahen, in seinem System die Voraussetzung für eine solche Fassung des Problems. Und die Einzelarbeiten der von der rationalen Schule bedingten Ästhetiker enthielten schon Belege für den angegebenen Satz. Ebenso enthält die Leibnizsche Lehre von der Harmonie des Universums in sich den weiteren Satz, daß ein metaphysischer Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Vermögen und seinen äußeren Objekten besteht, und Kant hat denselben in gewissen Grenzen entwickelt. Das Verhältnis der das Mannigfache vereinigenden Handlungen unserer Intelligenz zu einer einheitlichen und gedankenmäßigen Ordnung des Wirklichen, zumal des Sinnlich-Wirklichen, wird stets die Bedingung oder, wenn man lieber will, das Postulat ausmachen, vermittels dessen allein wir die ästhetische Auffassung der Welt uns faßbar machen können. Aber freilich weist diese Bedingung der ästhetischen Anschauung in ein Unergründliches, in einen Urquell der Harmonie, der unserem Denken unnahbar ist.

DIE ANALYSIS DES ÄSTHETISCHEN EINDRUCKS UND DIE ÄSTHETISCHEN METHODEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Im Verlaufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ändern sich die Bedingungen, unter denen die Künste und das ästhetische Nachdenken standen. Ging die Ästhetik der Renaissance von Italien nach Frankreich hinüber, war dann das natürliche ästhetische System in Frankreich gegründet und in Deutschland nachher vollendet worden, so übernimmt nunmehr England zunächst die Führung. Auch diesmal ist eine Umgestaltung der sozialen Ordnung, 1688 in der englischen Revolution vollzogen, die Grundlage einer veränderten Stimmung der Menschen, und diese Stimmung wirkt dann gleichzeitig auf die Künste und das ästhetische Denken. — Hier im Lande der Industrie, des Handels und der politischen Freiheit übten allmählich der in der Form gehaltene und innerlich von fürstlichen und feudalen Impulsen bewegte Selbstherrscher, Prinz oder Höfling nicht mehr die magische Gewalt über Willen und Einbildungskraft der Menschen; der unabhängige gebildete Mann begann sich zu fühlen; schon Lockes Er-

ziehungsplan zweckte darauf ab, diesen gebildeten Mann hervorzu-
bringen. Die Poesie formte nun auch Ideale und Typen der gebildeten
bürgerlichen Gesellschaft neben denen der vornehmen Klassen. In der
niederländischen Republik, dem Geburtslande der europäischen Frei-
heit, hatte die Malerei des 17. Jahrhunderts in Rembrandt den Men-
schen in seiner Lebensenergie unbekümmert um den idealisierenden
Glanz der Linien oder die Haltung und die Formen des Standes hin-
gestellt. Die holländischen Genremaler hatten die schlichte mensch-
liche Zuständlichkeit gewähren lassen. Nun bemächtigte sich in Eng-
land, nicht ohne Mitwirkung des politischen Zusammenhanges des
Landes mit den Niederlanden, der neue Geist auch der Poesie, welche
die klarste und wirksamste Äußerung der ästhetischen Verfassung einer
Zeit ist und mit der literarischen Kritik und ästhetischen Theorie im
nächsten Zusammenhange steht. — Die neue englische Gesellschaft
bedurfte einer Kunst, welche zur freien Bildung erzieht und das mora-
lische Verhalten vorbereitet. Addison spricht einmal bei dem Blick
auf London ergreifend aus, wie von all denen, die sich auf den Straßen
drängen, die meisten nur eine Scheinexistenz haben: er möchte sie
zu wirklichen Leuten machen, und das ist nun das Neue, daß er es
nicht durch Religion, sondern durch ästhetische und moralische Kul-
tur tun will. Diese beiden Arten von Kultur sind der neuen Denkart
unzertrennlich. — Noch eine bemerkenswerte Umwandlung vollzog
sich. Neben der Poesie hatten bildende Kunst und Architektur von
der Renaissancezeit an die Vorherrschaft behauptet. Die formvoll
schöne Gestaltung der Persönlichkeit dieser aristokratischen Jahrhun-
derte, des 16. und 17., redet von den Wänden der heutigen Museen
und Schlösser in der Fülle der Bildnisse, in der Verherrlichung statt-
lichen Lebensglanzes. Die königliche Gewalt spricht sich prächtig und
selbstbewußt in den architektonischen Massen, in der mächtigen Glie-
derung der Schlösser, in der fließenden Linienführung ihrer Orna-
mente und in der formgeregelten, beherrschten Naturfülle ihrer Gär-
ten aus. Nun gewann die Kunst der Innerlichkeit, die im stillen Ge-
mach, am Spinett jedem offen stand, neben der Poesie die Herrschaft
und hat sie bis auf unsere Tage behauptet. — Und gleichzeitig er-
langte formloses, stimmungstiefes Naturgefühl im ästhetischen Haus-
halt dieser neuen Zeit die breiteste Bedeutung. Mit der wissenschaft-
lichen und philosophischen Auffassung der Selbständigkeit der Natur
hatte die Loslösung der Landschaft vom Figurenbilde sich vollzogen,
und im Zeitalter des Spinoza, Leibniz und Shaftesbury haben Claude
Lorrain, Ruysdael und Hobbema das selbständige landschaftliche
Kunstwerk geschaffen. Dies Naturgefühl ward intimer, und es ver-
tiefte sich mehr in das Detail unter dem Einfluß der Naturbeobach-

tung eines Buffon und Linné. So finden wir es nun in der Poesie des 18. Jahrhunderts vor. Der erste große Dichter des Naturgefühls, Rousseau, war ein leidenschaftlicher Botaniker.

Diese Veränderungen des Geschmackes während des 18. Jahrhunderts sind nun aber von der lebhaftesten ästhetischen Diskussion begleitet. Die Kunstkritik erweist sich zuerst in den periodischen Schriften der Engländer, dann in den handschriftlich umlaufenden Diderotschen Gemäldeausstellungsberichten und weiter in Lessings Dramaturgie als leitende Macht. Viel von der ungeheuren Papiermasse der Zeitschriften des 18. Jahrhunderts ist mit ästhetischem Raisonement und mit Kunstkritik angefüllt. Der bürgerliche Roman, das Sittenschauspiel, die Oper Glucks und das Drama Lessings und Schillers entstanden unter lebhaftester ästhetischer Reflexion und unter kunstkritischen Debatten.

Die Historiker der Ästhetik haben diese lebendigen Beziehungen zu wenig an der Fülle der ästhetischen Literatur sichtbar zu machen verstanden. Insbesondere stehen die verdienstlichen Arbeiten von Zimmermann, Lotze und Hartmann unter dem Bann des unfruchtbaren Streites über den Formalismus Herbarts. Dieser Formalismus aber war in dem, was er zu der damals vorhandenen Zergliederung des Schönen in wirkungskräftige Elemente und der den technischen Autoren geläufigen Erkenntnis des ästhetischen Wertes der Formen hinzugefügt hat, eine müßige Gelehrtenpekulation, ohne allen Einfluß auf die Kunst. Sie war auch wissenschaftlich zwar durch ihre Einseitigkeit anregend, aber erwies sich doch nach vorübergehendem Kathederlärm als bloße Episode. Noch stärker macht sich ein anderer Fehler bei diesen Historikern geltend. Sie überschätzen den Wert der ästhetischen Spekulationen. Sie berücksichtigen nur in zweiter Linie oder gelegentlich die Schriftsteller, welche das sinnliche Material und die Formensprache der einzelnen Künste analysiert und hieraus deren Entwicklungsgesetze zu erkennen begonnen haben. Das Schicksal Sempers in diesen geschichtlichen Werken ist bezeichnend für die Einseitigkeit dieser Historiker der ästhetischen Wissenschaft, da dieselbe doch in unserem Jahrhundert niemandem mehr als Semper verdankt. So bleibt auch heute noch nach so gründlichen und geistvollen Arbeiten die Aufgabe zurück, Entwicklung und Tragweite der beiden Methoden zu erkennen, welche von dem 18. und 19. Jahrhundert zu dem natürlichen ästhetischen System des 17. hinzugefügt worden sind und der Ästhetik ihre sicheren Ergebnisse geliefert haben.

Die erste dieser Methoden ist die Analysis des Eindrucks, welchen das ästhetische Objekt hervorruft, in die ihn bedingenden wirkungskräftigen Bestandteile.

Die Methode entsprang aus dem Fortgang der analytischen Richtung in den Geisteswissenschaften seit Locke und Hume. Sie wurde dann in England und Schottland gleichzeitig auf Moral, Theologie, Ästhetik und politische Ökonomie angewandt. Sie erlangte ihren ersten und großen Triumph, als Adam Smith seine Theorie der hervorbringenden Faktoren des wirtschaftlichen Lebens und ihrer Beziehungen aufstellte. In der Ästhetik bereitete sich die Analysis in dem Werke von Hutcheson 1726 vor, welches in der Lehre von einem ästhetischen Sinne das Terrain der Kunstphilosophie absteckte und ihr Problem aufstellte. Neben ihn und Harris (1744) tritt aber der Franzose Batteux (1746). Neben Burke 1756 tritt, unabhängig von ihm, Mendelssohn über die Empfindungen (1755) und über das Erhabene und Naive (schon 1757 geschrieben). Neben Young, Webb (1762) und Home (1762 ff.) treten Diderot und Lessing. Die Beschreibung und Zergliederung reicht schon in diesen ersten Jahrzehnten der analytischen Methode von den elementaren psychophysischen Analysen von Rameau und d'Alembert bis zu der Deskription des Genies bei Dubos, Young und Wood, bis zu der Auffindung der unterscheidenden Prinzipien der einzelnen Künste bei Dubos, Harris, Webb und schließlich Lessing in seinem Laokoon sowie bis zu Lessings berühmter Analyse tragischer Wirkungen. Dubos, Burke und Home sind die Hauptschriften, die auf dem Arbeitstisch unserer deutschen Ästhetiker bis in die achtziger Jahre lagen. Man ermißt den außerordentlichen Fortschritt, welcher vermittels dieser Methode gemacht worden ist, einigermaßen, wenn man zwei Werke nebeneinander liest, deren eines die Analysis in ihrem Beginn, das andere in ihrer jetzigen Reife zeigt. Das erste sind die „Grundsätze der Kritik“ von Home. Es begann 1762 zu erscheinen. Das andere ist die „Vorschule der Ästhetik“ von Fechner. Die in diesem Werke vereinigten, teilweise aber schon früher erschienenen Abhandlungen wurden 1876 zusammen gedruckt.

Home schrieb in der größten Epoche des schottischen Geistes. 1696 geboren, hat er zu Edinburg, damals ein Zentralpunkt der geistigen Bewegung, als Student, Advokat, schließlich Oberrichter und Lord Kaimes ein langes, höchst glückliches Leben geführt. Er war mit Hume, Adam Smith, Reid, Franklin befreundet. Ein höchst vielseitiger, fruchtbarer Schriftsteller von der moralischen Energie und praktischen Richtung der Schotten, dabei von einer ihm eigenen Sinnenfreudigkeit und ästhetischen Kraft. Der Sinn für Schönheit begleitete ihn, bis er demselben schließlich auf seinem Landgut in Bauen und Pflanzen volles Genüge tun konnte. So war sein Hauptwerk eine Analysis von Schönheit und Kunst: *Elements of criticism*. 1762.

Dies Werk war zu seiner Zeit sehr angesehen wegen der Voll-

ständigkeit in den Analysen und in den ästhetischen Begriffsbestimmungen, durch welche es Burkes genialere, aber regellose Arbeit übertraf. Es erschien darin ein ursprüngliches Vermögen, ästhetische Eindrücke stark und richtig zu fühlen und auf sie zu reflektieren. Es glänzte durch eine seltene Belesenheit in den Dichtern und zugleich durch virtuose Handhabung des Instrumentes der damaligen schottischen Psychologie. Und es hatte schon ein umfangreiches analytisches Material vor sich in den Werken von Dubos, Hutcheson, Gerard, Rambeau, Hogarth, Harris, Batteux, d'Alembert, Rousseau, Montesquieu, Diderot; zumal aber Burkes Analysen des Erhabenen und Schönen dienten ihm als Vorbilder. So ist dies Werk die reifste und vollständigste analytische Untersuchung des 18. Jahrhunderts über das Schöne. Trotz mancher logischen und systematischen Schwäche läßt es uns begreifen, daß Adam Smith den Lord Kaimes als den „Meister“ der damaligen schottischen zergliedernden Methode bezeichnete. Lessing, Herder, Kant und Schiller haben es vielfach benutzt. Darin bereitete es Schiller vor, daß es ausdrücklich der ästhetischen Erziehung seines Volkes gewidmet war, und darin antizipierte es Lessing und Goethe, daß es die einzige dramatische Größe Shakespeares erkannte und dessen Werke hauptsächlich seinen Analysen zugrunde legte.

Homes Zergliederung richtete sich auf das Eindrucksvolle an ästhetischen Objekten. Es war für die ästhetischen Analysen dieser Epoche so gut entscheidend als für ihre moralischen, daß sie zunächst an dem ästhetischen Gefallen und dem moralischen Urteile reinlich durchgeführt wurden, während der Deskription des Genies die Psychologie noch nicht gewachsen war. Nun fand Home die seelische Bewegung des ästhetischen Eindruckes einfach an eine bestimmte Beschaffenheit des ästhetischen Objektes oder Vorganges von der Natur geknüpft. So entstand in diesen ästhetischen Analysen eine Zergliederung der Gefühle als des eigentlichen Sitzes der ästhetischen Auffassung.

In der Natur des Ästhetischen hat das entscheidende Moment gelegen, welches damals auf die Trennung eines Gefühlsvermögens vom Willen hinwirkte. Schon Burke hatte die große Einsicht von dem gänzlichen Unterschiede des ästhetisch beschaulichen und willensstigen Verhaltens hervorgehoben. Diese Einsicht wurde am einfachsten psychologisch interpretiert durch die Zurückführung des ästhetischen Genusses auf interesselose Gefühle, sonach solche, aus denen kein Verlangen hervorgeht. So entwickelte sich allmählich die Lehre vom Gefühl als einer selbständigen Provinz des Seelenlebens, die dann durch Tetens und Kant systematisiert wurde. Home nahm in diesem Punkte eine überlegene Stellung ein. Er verfällt nicht in den Irrtum von

einer selbständigen Provinz des Gefühlslebens im Reich der Seele. Und doch hat er scharf die Emotionen, welche den ästhetischen Genuß des Objektes ausmachen, als in kein Verlangen übergehend, sonach in Kants Sinne als interesselos, von den Passionen gesondert, die in ein Verlangen übergehen und Handlungen hervorzubringen streben. So ruft ein schönes Gebäude oder eine schöne Gegend ein ruhiges begierdeloses Gefallen hervor. Wir erfassen aber die Natur des ästhetischen Eindrucks erst ganz, wenn wir die Emotion, welche durch die wirkliche Anwesenheit des Gegenstandes erregt wird, von der sondern, welche die bloße ideale Gegenwart des Objektes hervorruft. Die ideale Gegenwart verhält sich zur Wirklichkeit, wie das Erinnerungsbild zu dem Gegenstande, den es repräsentiert. Sie ist energischer im Gemälde als im Wort, in der theatralischen Aufführung als im Gemälde, und darauf beruht nun alle Kunst, daß an diese ideale Gegenwart dieselbe Emotion geknüpft ist, als an wirkliche Anwesenheit, nur abnehmend mit der Energie der Bildlichkeit. Dieser von Home entdeckte Begriff der idealen Gegenwart ist die Wurzel der ganzen Lehre vom ästhetischen Schein. Und noch heute bleibt der negativen Fassung des Begriffs in dieser modernen Lehre die positive bei Home überlegen.

Diesem empirischen Standpunkt der Beschreibung und Analyse von Gefühlseindrücken wird nun erst die ganze Schwere des Problems sichtbar, das für den Rationalismus noch gar nicht bestand. Wie und in welchem Umfang ist eine allgemeine Geltung des ästhetischen Eindrucks, eine Allgemeingültigkeit des Geschmacks und der ästhetischen Wissenschaft möglich? Hume zuerst entwarf zur Auflösung dieses Problems in einem seiner Essays (I, 363. 1760) den Begriff des *standard of taste*. Diesen wichtigen Begriff entwickelt dann unser Lord im letzten Kapitel seines Werkes.

Es gibt eine ästhetische Wissenschaft, welche Richterin auf dem Gebiete des Geschmacks ist. Ihre Grundsätze folgen aus der Analyse des fühlenden Teiles unserer Natur. So treten sie neben die moralischen Grundsätze: ihnen verwandt und dennoch selbständig. Der Eindruck des ästhetischen Objektes enthält eine Mannigfaltigkeit von Gefühlen, welche an die Eigenschaften und Verhältnisse in diesem Objekte geknüpft sind. Die ästhetische Kritik ist also als allgemeingültig möglich, weil bestimmte ästhetische Eindrücke regelmäßig gemäß der Natur unserer Seele mit bestimmten Eigenschaften der ästhetischen Objekte verbunden sind. Hiervon liegt der Beweis in der durchgehenden Übereinstimmung des ästhetischen Urteils unter den Gebildeten. Diese festen Verbindungen durch psychologische Analyse entdecken, heißt die ästhetische Kritik als Wissenschaft begründen.

Eine solche regelmäßige Verbindung ist jedesmal ein festes Ele-

ment, mit welchem die ästhetische Kritik rechnen kann. Und aus der Vereinigung dieser festen Elemente entsteht der *standard of taste*, d. h. das Muster oder der Typus des Geschmacks. Derselbe entwickelt sich durch Erziehung, Nachdenken und Erfahrung in einer ausschlaggebenden Minorität. Seine letzte Bedingung ist aber eine Sympathie der Menschen untereinander und mit den Dingen. Jedes ästhetisch fühlende Subjekt ist in diesen Gefühlen von dem Gemeinsamen der Menschennatur beherrscht. Und die Seelenvorgänge oder körperlichen Bewegungen, welche auf dies Subjekt einwirken, bringen in ihm Bewegungen hervor, die stets der Ursache ähnlich sind. Eine gezwungene Stellung, eine schräg hängende Säule, eine träge oder rasche äußere Bewegung rufen ähnliche innere Veränderungen in uns hervor. Man bemerkt, wie in dieser ganzen Lehre von der Allgemeingültigkeit des Geschmacks die Ideen der stoisch philosophierenden Römer fortgebildet werden, von denen ja auch schon Homes Lehrer Shaftesbury sehr beeinflußt war.

Und nun gibt dem Werke Homes doch schließlich seinen dauernden Wert, daß die geniale ästhetische Analyse hier eine große Zahl der ästhetischen Elemente, d. h. der konstanten Beziehungen zwischen Objekten und Eindrücken entdeckt und lehrreich dargestellt hat. Home anizipiert in weitem Umfang Fechner, der ihn erwähnt, doch augenscheinlich nicht benutzt hat. Die Übereinstimmung der beiden Analytiker wird gerade hierdurch höchst belehrend. Die Methode, welche den Eindruck wirklich zergliedert, ist bei Fechner und so auch bei Home zu der Entdeckung einer Mehrheit von solchen festen Verbindungen zwischen dem Gefühlseindruck und der ihn hervorruufenden äußeren Eigenschaft gelangt. Und zwar zeigt Home zunächst, wie ästhetische Gefühle an den Eigenschaften des einzelnen Gegenstandes haften, alsdann wie aus den Verhältnissen der Gegenstände zueinander weitere ästhetische Wirkungen hervorgehen.

Wir bemerken an Gegenständen des Gesichtssinnes einen Eindruck von sanftem und heiterem Charakter. Diesen bezeichnen wir als Schönheit. Er ist zusammengesetzt. Schon die sinnliche Schönheit des Gesichtsbildes ist aus den Eindrücken der Farben, aus der Regelmäßigkeit und Einfalt der Figur und aus der Gleichförmigkeit, Proportion und inneren Ordnung ihrer Teile zusammengesetzt. Alsdann haftet dem Gesichtsbild eine Schönheit an, welche aus den Assoziationen entsteht, die hinzutreten. Hier wirkt besonders das Verhältnis der Zweckmäßigkeit, des Nutzens, in welchem das Objekt sich befindet. Die hier von Home eingeführte Unterscheidung der eigenen Schönheit, welche der schöne Gegenstand für sich in der sinnlichen Auffassung erregt, und der Schönheit, welche aus den im

Denken hinzutretenden Beziehungen des Gegenstandes entspringt, ist eine seiner schönsten analytischen Feststellungen. Auf verschiedene Weise sind sowohl Kant als Fechner ihm in dieser Unterscheidung gefolgt, letzterer ohne ihn zu kennen. Und welche Blicke im einzelnen! Home experimentiert bereits mit der ästhetischen Wirkung des Kreises, des Quadrats, des länglichen Vierecks, des Dreiecks. Hierbei ist interessant, daß ihm wie auch anderen das Quadrat wohlgefälliger erscheint als das Rechteck, während Fechner das Rechteck bevorzugt, in welchem sich nach der Regel des goldenen Schnittes die kleinere Seite zur größeren verhält, wie diese zur Summe beider. Benutzt hat Home in diesem Kapitel über die Schönheit besonders Hutcheson und Gerard.

Alsdann sucht Home die Eigenschaften auf, aus denen an einem Gegenstande der Eindruck des Erhabenen entsteht. Und zwar findet er in der Erhabenheit eine Verbindung der unseren Gesichtssinn und unsere Aufmerksamkeit ganz ausfüllenden Größe mit Eigenschaften der Schönheit. Hier beruft er sich auf folgende Erfahrung, um das Verhältnis des Erhabenen zum Schönen sichtbar zu machen. Wenn wir zu einem kleinen kegelförmigen Hügel hinzutreten, so fassen wir jeden Teil genau ins Auge und bemerken die leichteste Abweichung von Regelmäßigkeit und Proportion. Gesetzt, der Hügel wird ansehnlich vergrößert, so daß seine Regelmäßigkeit uns weniger merkbar wird, so wird er uns weniger schön erscheinen. Er wird aber deswegen ganz ebenso eindrucksvoll ins Auge fallen, weil eine leichte Empfindung von Erhabenheit an die Stelle desjenigen tritt, was an Schönheit verlorengegangen ist. Wird endlich der Hügel zu einem hohen Berge vergrößert, so wird der kleine Grad von Schönheit, der noch übrig ist, von der Erhabenheit verschlungen. Solche Sätze sind in stillem Zwiegespräch mit Burke niedergeschrieben. Home betont ihm gegenüber mit Recht die Übergangsstufen, die vom Schönen zum Erhabenen führen, und den positiven Charakter des erhabenen Eindrucks, welcher in der Erweiterung und Erhöhung der Seele sich äußert.

Er analysiert dann sehr schön den Eindruck, welchen die verschiedenen Formen der Bewegung und der sich in ihnen äußernden Kraft hervorbringen. Ruhig heiter wirkt die bloße Bewegung, wenn ich etwa an einem stillen Morgen den Rauch aufsteigen sehe. Dagegen Leben und Energie geht von der Äußerung der Kraft in dem aufsteigenden Wasser eines Springbrunnens aus, da hier diese Kraft die Wirkung der Schwere beständig überwindet. Er analysiert dann den Charakter des Neuen und Unerwarteten an Objekten und die unfehlbaren Wirkungen davon auf die große Menge. Er analysiert endlich die Beschaffenheit eines Objektes, lächerlich zu sein, welche stets etwas Klei-

nes, Geringfügiges oder Abgeschmacktes in ihm einschließt. Es ist bewundernswürdig, mit welcher Freiheit er die verschiedenen ästhetischen Gefühlszustände in ihrem Eigenwerte anerkennt.

Hierauf geht Home zu den Relationen fort, in welchen mehrere Gegenstände untereinander stehen, und zeigt, wie aus deren Auffassung weitere ästhetische Wirkungen fließen. (Anf. C. 8, C. 3.) Er zeigt mit großer ästhetischer Feinheit an der Hand schlagender Beispiele, besonders aus Shakespeare, die ästhetischen Wirkungen der Ähnlichkeit und des Kontrastes, der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit. Er weist auch in dem Gefühl des Schicklichen und Anständigen eine Wirkung aus der Relation von Übereinstimmung bei verbundenen Gegenständen nach. Und er verfolgt schließlich die Mitwirkung von Beziehung und Vergleichung auch in dem Eindruck des Würdigen und des Ridikülen, in welchem letzteren das Lächerliche sich mit der Unangemessenheit mischt. So hat er scharfsinnig aus dem Eindruck der Relationen verschiedener Gegenstände eine ganze Mannigfaltigkeit ästhetischer Gefühle abgeleitet. Wobei freilich überall der Mangel einer Grundlage für die ästhetische Analyse in der Wahrnehmungslehre, wie wir sie heute besitzen, sich nachteilig bemerklich macht.

Ich folge nicht Home in die Anwendung dieser Ergebnisse auf Poesie, Architektur und Gartenkunst, vielmehr fasse ich schließlich das gemeinsame Ergebnis der beiden großen Analytiker der ästhetischen Wirkungen, Home und Fechner, zusammen. Empfindungsinhalte als solche rufen Gefallen hervor. Im Maß und Wechsel der Beschäftigung und in den formalen Verhältnissen des Vorstellungsablaufs liegen überall wirksame Elemente von Unterhaltung, Langeweile oder Lust der Auffassung. Verbinden sich dann ästhetische Lustwerte zu einem Ganzen, so tritt zu diesen Elementen aus den Verhältnissen in ihren Verbindungen ein Prinzip der Steigerung. Einheit des Mannigfaltigen, Symmetrie, Proportion, Zusammensetzung aus Teilen von gleicher Struktur, und dann wieder Eindrucksreichtum und Kontrast sind Elemente ästhetischer Wirkung. Hierzu tritt aber nun das Verhältnis dieses Außen zu einem Innen, des Bildes zu dem hineinverlegten Leben, der äußeren Bewegung zu dem durch sie hervorgerufenen und ihr entsprechenden inneren Vorgang: alles, was Fechner als ästhetische Assoziation zusammenfaßt. So zeigt sich jeder ästhetische Eindruck als aus Elementen zusammengesetzt. In jedem zeigen sich verbindende geistige Vorgänge wirksam. Aus Einfachen bestehen alle ästhetischen Wirkungen.

WÜRDIGUNG DER ANALYSIS DES ÄSTHETISCHEN EINDRUCKS

Ein langer Weg ist von Home bis zu Fechners „Vorschule der Ästhetik“, von welcher ich nicht spreche, da sie in aller Händen ist. Über ein Jahrhundert liegt zwischen beiden Werken. Insbesondere das Studium der Sinnesempfindungen und Sinneswahrnehmungen durch die Physiologen hat inzwischen eine viel festere Grundlage für die ästhetische Analysis geschaffen. Dennoch bemerkt man, daß gewisse Grenzen in der Methode selber gelegen sind, welche auch Fechner nicht zu durchbrechen vermocht hat.

Zunächst bewegt sich die auf die Analyse des Eindrucks gegründete Ästhetik in einem Zirkel, welchen sie für sich nicht ganz auflösen vermag. Indem sie die Faktoren des Schönen aufzufinden strebt, hat sie zum Kriterium derselben deren Wirkungskraft auf das Gefühl. Nun ist aber nicht jede Gefühlswirkung ästhetisch, vielmehr besteht hier eine Grenze zwischen den brutalen, durch den Bezug auf die Person wirkenden Gefühlseffekten und dem ästhetisch Ergreifenden. So muß die Analyse einen gewissen Begriff des ästhetisch Wirksamen schon voraussetzen. Langsam erwachsen in der Ästhetik die Begriffsbestimmungen über das Schöne, welche dann Kant in überaus wirksamer Weise an die Spitze seiner Untersuchung gestellt hat. Sie scheiden sinnliche, brutale, materielle Gefühlswirkungen aus dem Gebiet des Schönen mit fester Hand aus. Aber weder ist von Kant der Beweis für diese Begriffsbestimmungen geliefert noch ist durch ihn die Grenze richtig gezogen. Hier liegt also zunächst für die ästhetische Analyse das fundamentale Problem. Sie hat durch irgendeine Methode eine Entscheidung über die Natur ästhetischer Wirkungen herbeizuführen. Ästhetik und Kunstkritik haben kein wichtigeres, ja heiligeres Amt, als Wache zu halten und die brutalen, durch die direkte Beziehung auf den Zuhörer wirksamen Gefühls- und Sinneseffekte als solche zu kennzeichnen und zu bekämpfen. Die isolierte Methode der Analysis von Gefühlseindrücken vermag aber nicht der Ästhetik und Kunstkritik den Rücken fest zu machen, damit sie diesen Wachtposten tapfer versehe.

Alsdann trifft die Ausführung der Methode auf eine eigentümliche Schwierigkeit in der Sache. Diese macht es fraglich, ob die Methode je für sich allein zu objektiv sicheren und allgemeingültigen Resultaten gelangen kann.

Ihr Gang ist nämlich durch folgenden Kunstgriff bestimmt. Ich kann den Gefühlseffekt eines ästhetisch wirksamen Tatbestandes nur als einen verhältnismäßig allgemeinen erkennen, indem ich an mir

und an anderen wiederholte Versuche anstelle und bei denselben nach den bekannten Regeln der Induktion mit den Bedingungen wechsele. So geht die Analyse in das Experiment über. Die Ästhetik wird eine experimentelle Wissenschaft. Und je mehr sie die Bedingungen variieren und die Wirkung an vielen Fällen und an sehr verschiedenen Personen prüfen kann, desto allgemeiner und sicherer können ihre Sätze formuliert werden. Da diese Methode ein Kausalverhältnis zwischen dem Gefallen und den Eigenschaften, welche die Wirkung des Gefallens hervorrufen, aufsucht, so kann sie auch als induktiv bezeichnet werden. Das gefundene Kausalverhältnis selber kann Gesetz genannt werden. Sofern es eine Regel ausdrückt, unter welcher Wirkungen stehen, kann es Prinzip heißen.

Diese Methode vermag nun für sich folgende Schwierigkeit nicht zu überwinden. Der ästhetische Eindruck irgendeiner Eigenschaft von Gegenständen kann nur an einem beschränkten Kreis von Personen und zu einer gegebenen Zeit der Prüfung unterworfen werden. Indem ich einen einzelnen wirkenden Bestandteil, eine Linie oder Figur, ein Zusammen oder Nacheinander von Tönen experimentell isoliere, entsteht nur eine Erfahrung über eine erworbene Gewöhnung. Zunächst mache ich sie an mir selbst. Auf mich, diesen gebildeten und historisch bedingten Menschen, wirkt etwas ästhetisch in einer bestimmten Art. In diesem Eindruck sind die Folgen langer denkender Sinneserfahrung enthalten. Sein ursprünglicher einfacher Charakter ist psychologischer Schein. Er steht zu den dunklen Vorstellungs-, Trieb- und Gefühlsmassen des erworbenen seelischen Zusammenhangs in Verhältnis; er ist dadurch orientiert, bedingt; daher ist auch, wo sich eine durchgreifende Gleichmäßigkeit der Gefühlswirkung irgendeines Tatbestandes im ganzen Umkreis der Experimente herausstellt, doch die wirkliche Ursache dieser Wirkung schwer festzustellen. Nun ergänze ich mein Verfahren; ich erprobe den ästhetischen Eindruck des Tatbestandes auch an anderen Personen. Aber auch so bleibt der Kreis der Experimente lokal und zeitlich eingeschränkt, und er muß es bleiben. Denn da in unserer Sinneserfahrung lange denkende Gewöhnung enthalten ist, kann diese in Generationen Geschmacksurteile hervorbringen, welche sich dann als einfach und unmittelbar darstellen. Das Formgefühl der Generation von Perikles ist ein gänzlich anderes als das der Barockzeit, und es kann sein, daß seine Gewöhnungen auch das Geschmacksurteil über einfache Linien bedingen. Ich weiß nicht, ob diese Schwierigkeit überhaupt jemals aufgelöst werden kann. Soweit es aber der Fall sein wird, kann es nur durch die Erweiterung des Gesichtskreises vermittels der geschichtlichen Betrachtungsweise geschehen. Denn die Analysis für sich besitzt kein Hilfsmittel, das

Historisch-Bedingte im Geschmack vom Allgemeingültigen zu sondern. So erweist sich die analytische, induktive, experimentelle Ästhetik auch an diesem Punkte als eingeschränkt und bedingt.

Überblickt man dann die Ergebnisse der Methode, so macht sich eine neue Schwierigkeit geltend. Die Analyse des ästhetischen Eindruckes gelangt zu einer unbestimmten Zahl regelmäßiger Beziehungen zwischen den eindruckskräftigen Tatsachen und den Eindrücken selber. Hiernach erscheint die Wirkung eines Kunstwerkes oder einer Landschaft als ein höchst Zusammengesetztes: und zwar zusammengesetzt aus sehr disparaten Eindrucksmomenten. Nun ist aber die Wirkung selber einheitlich. Das Kunstwerk ist nicht ein Haufen wirkungskräftiger Eigenschaften.

Auch bleibt die Frage offen, ob nicht hinter den einzelnen gesetzlichen Verhältnissen ein tieferer Zusammenhang sich verbirgt, welcher zumal in dem von der Analysis vorausgesetzten Verhältnis des auffassenden Vermögens zu den ästhetischen Eigenschaften des Wirklichen oder dem sogenannten Naturschönen gegründet wäre. Es kann dem Schönen ein solches umfassendes gesetzliches Verhältnis zugrunde liegen, das sich dann in den analytisch aufgefundenen Einzelverhältnissen zwischen Eigenschaften des ästhetischen Objektes und daran gebundenen Eindrücken äußert. Bestünde ein solches allgemeines Verhältnis, dann könnten auch die geschichtlichen Veränderungen des Geschmackes mit ihm schließlich in Zusammenhang stehen. So haben sich denn zu allen Zeiten spekulative Prinzipien für die Erklärung des Schönen gebildet. Formeln für eine verborgene und doch auf das Gefühl wirksame Rationalität der Wirklichkeit haben zunächst im 17. Jahrhundert als Metaphysik des Schönen regiert und auch im 18. noch vielfach Geltung gehabt. In der Zeit der Naturphilosophie Goethes ist man von der Einheit zwischen einem unbewußt und doch zweckmäßig wirkenden und organisierenden Trieb in der Natur und dem schaffenden Vermögen des Künstlers ausgegangen. Und einige der genialsten Ästhetiker, wie Goethe selber, Oersted und Semper, erprobten höchst glücklich am Einzelnen diesen Gedanken. Ihm ist ein anderer neuerdings viel benutzter verwandt. Die Schönheit, der künstlerische Eindruck und das künstlerische Schaffen bestehen überall in der Beziehung der in die Sinne fallenden Formen auf eine innere Bedeutung, die aus ihnen spricht.

Endlich kann durch die isolierte Analysis von Eindrücken das wichtigste, allgemein menschliche, Künstler und Publikum gleichmäßig bewegende Interesse an aller Kunstbetrachtung nicht befriedigt werden. Dies Interesse hängt nämlich an der Frage nach der Funktion der Kunst im geistigen Haushalt des Menschenlebens. Soweit

diese Frage einer strengeren Lösung zugänglich ist, muß man dieselbe von der Verbindung der Analysis der Eindrücke mit der geschichtlich-sozialen Betrachtung der Kunst erwarten. Auch hier ist ein Punkt, an welchem leicht ein Zirkel in den Bemühungen der Analytiker des Eindrucks sich geltend macht. Irgendeine innere Stellung zur Kunst, eine Idee von ihrer inneren Bedeutung wird die Arbeiten derselben leiten, auch wo sie kein Bewußtsein solcher Voraussetzungen haben.

DIE HISTORISCHE METHODE UND DIE ÄSTHETIK DES 19. JAHRHUNDERTS

Eine dritte Methode hat sich entwickelt, welche die beiden anderen zu ergänzen geeignet ist: die historische. Sie hat es in erster Linie mit den schöpferischen Köpfen und den wirkungsfähigen Kunstwerken zu tun. Verwertet sie die Psychologie zur Interpretation der Tatsachen: dann entwickelt sich aus ihr auch eine Analysis, nämlich die Zergliederung des schöpferischen ästhetischen Vermögens. Ich habe versucht, die Insuffizienz der experimentellen Methode aufzuzeigen. Nun möchte ich, in Fortsetzung meiner früheren Arbeiten über Literaturgeschichte und Poetik, noch ausführen, wie von der Mitverwertung dieser Analysis des schöpferischen ästhetischen Vermögens die Fortbildung der Ästhetik zu einer Erfahrungswissenschaft abhängt, welche die von der ästhetischen Spekulation aufgeworfenen Fragen allmählich auflösen und so den praktischen Bedürfnissen von Kunstkritik und genießendem Publikum entsprechen kann. Die Künstler haben nämlich irrtümlich die Ästhetik in Verdacht, dieselbe habe es vornehmlich auf sie und auf die Beeinflussung ihres Schaffens abgesehen. Dazu sind wir zu bescheiden und auch — zu wohl unterrichtet über die Reizbarkeit der Künstler. Aber das ästhetische Raisonement schafft in der Kunstwissenschaft, in der gar nicht genug gewürdigten Kunstkritik und in den Debatten des Publikums das lebendige Milieu von Teilnahme, Wertschätzung der Kunst und Gefühl ihrer höheren Bedeutung, dessen der Künstler bedarf und von welchem das Fortschreiten der Kunst erheblich beeinflußt wird. Hat doch gerade unsere deutsche Ästhetik die Einsicht begründet und ausgebreitet, daß die Kunst eine höchste und unsterbliche Aufgabe in der Menschheit hat. Hat sie doch den brutalen oder sentimental Masseninstinkten gegenüber die echte große Kunst verteidigt und interpretiert.

Die Anfänge der historischen Methode traten in der Ästhetik zugleich mit den Beschreibungen des Genies und des schöpferischen Vermögens seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts auf. Sie folgten also der Analysis des ästhetischen Eindrucks auf dem Fuße. Zwei Vor-

gänge wurden entscheidend. Montesquieu und Dubos zeigten, wie künstlerische Talente aus einem gegebenen Milieu der Gesellschaft hervorgehen. Indem Dubos den Ursprung der Kunst tiefblickend im Bedürfnis des Menschen nach einem lebhaften Gefühl seines Daseins erkannte, war nun der Zusammenhang zwischen geselligen Zuständen und dem Auftreten der Kunst mit Händen zu greifen. Winckelmann wandte dann mit siegreicher Kraft eine hermeneutische Kunst an, welche, dem Gegenstande sich anschmiegend, einen Kreis großer Kunstleistungen wirklich über den Horizont unserer geschichtlichen Einsicht erhob. Eine ästhetische Realität lebte so wieder auf und wurde in ihrem Kern verstanden, d. h. nicht bloß vorgestellt, sondern nachgelebt. Diese wissenschaftliche Operation fordert inneres Einvernehmen des Darstellenden mit seinem Gegenstande. So ist die Wiederbelebung der bildenden Kunst der Griechen durch Winckelmann nur darum möglich gewesen, weil wir ein inneres Verhältnis zu Plato, und durch diesen zur ästhetischen Weltauffassung der Griechen festgehalten hatten. Plato konnte daher als Organ des Verständnisses antiker Kunst dienen. Der Begriff des Griechentums entstand, welcher der Ansatzpunkt all unserer Konstruktionen der Kunstgeschichte und Kunstlehre geworden ist. Der Wert der griechischen Plastik ein unbedingter; ihr Gegenstand das Ideal als „bloß im Verstande entworfene geistige Natur“; dieses eine Nachbildung schöner Körper in ihrem Gesamtumriß oder ihrer Kontur; der spezifische Gehalt dieses Ideals eine edle Einfachheit und eine stille Größe sowohl in der Stellung als im Ausdruck. Durch Winckelmanns Einfluß ist dann bedingt, daß unsere ästhetische Reflexion in der Schönheit den wahren Endzweck und Mittelpunkt der Kunst und in der Darstellung des Ideals ihre Summe erblickt hat. Ja auch die Beziehung des Schönen auf einen metaphysischen Zusammenhang, welche unsere spekulative Ästhetik regiert, ist in Winckelmanns Platonismus schon angelegt. So wurde die bildende Kunst von uns an der Realität des Griechentums zunächst begriffen, wie die Religion an der Realität des Christentums oder das Recht am römischen Zivilrecht. Herder ging im Gegensatz zu Winckelmann von der Sprache und Poesie aus. Seine geniale Begabung war, im Laut die atmende Seele nachzufühlen. So ging ihm das Elementarste und Lebendigste im Gebiete der Kunst, die Naturpoesie auf. Im Anschluß an Winckelmann untersuchte Lessing das Verhältnis der plastischen Schönheit zu den Bedingungen der Darstellung im Raum. Im Gegensatz zu dieser Raumkunst bestimmte er die Poesie als Zeitkunst und ihren Gegenstand als Handlungen. So ergänzte er Winckelmanns Methode, indem er das Verhältnis der Kunstübung zu den Bedingungen und Mitteln der Darstellung in den einzelnen Künsten untersuchte und Regeln für den

Künstler und den Stil der einzelnen Künste hieraus ableitete. In dieser Untersuchung herrschte die Lessing eigene Meisterschaft, reinliche, unanfechtbare Ergebnisse aus dem Zweifelhafte abzusondern, und Lessings Regeln gewannen auf die Kunstübung großen Einfluß.

In der Winckelmann und Lessing folgenden Entwicklung der deutschen Ästhetik scheinen mir vier Momente zusammenzuwirken: auf deren Verbindung beruht die allmähliche Ausbildung der historischen Methoden in der Kunstwissenschaft.

Die deutsche Transzendentalphilosophie hat auf allen Gebieten das schaffende Vermögen der Menschennatur wieder zur Anerkennung gebracht. Hierin liegt der große Atem eigener innerer Erfahrung über den Menschen, der von Kant ausgeht und alles rings um ihn hob und belebte. Das Genie ist nach Kant ein eingeborenes, schöpferisches Vermögen, welches der Kunst die Regel gibt. Es macht nach Fichte den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen. Und Schelling hebt in ihm das Unbewußte heraus, von welchem die unergründliche Realität in seinen Schöpfungen herkommt. Hieran schließen sich die Bestimmungen von Solger, Schleiermacher, Hegel und Vischer. Freilich bleiben doch diese alle vor dem entscheidenden Punkte stehen: der psychologischen Analysis des Schaffens in einer bestimmten Kunst. — Das zweite Moment liegt in dem Verhältnis dieses schaffenden Vermögens zu den naturschönen Objekten, welche es nachahmt. Dieses Verhältnis schließt eines der tiefsten ästhetischen Probleme in sich. Eine prinzipielle Auflösung gab Schelling im Geiste des Platonismus durch die Lehre vom ästhetischen Charakter des Weltzusammenhanges. Aber alle Debatten der Hegelschen Schule über dies Verhältnis und die Stellung des Naturschönen im System führten nicht über die höchst problematische prinzipielle Auflösung hinaus in sichere und fruchtbare Einzelerkenntnisse. Diese können erst aus der psychologischen Analyse des Vorganges in den einzelnen Künsten hervorgehen. — Das dritte Moment lag in dem Verhältnis des Kunstwirkens zu den Bedingungen und Mitteln der Darstellung. Dies Verhältnis haben die Künstler, welche zugleich Ästhetiker waren, stets mit Vorliebe behandelt. Zumal an Lessings Untersuchung haben sich fruchtbare Arbeiten von Malern, Dichtern und Architekten angeschlossen. Und diese Einzelarbeiten haben nach der Verschiedenheit der Künste eine sehr große Mannigfaltigkeit künstlerischer Formen und Regeln ableiten können.

Nun aber tritt ein viertes Moment hinzu, welches diese Mannigfaltigkeit ins Grenzenlose vermehrt und die Aufgabe der Regelgebung unauflöslich zu machen scheint. Winckelmann hatte gesetzmäßige Stufen der griechischen Plastik unterschieden. Er hat hierbei eine Angabe

von Jos. Just. Scaliger über die Stufen der griechischen Poesie benutzt (Opusc. 1612, p. 323, vgl. des älteren Scaliger Poetik VI, 1 über die Epochen der römischen Poesie). Schlegel übertrug dann Winckelmanns Charakteristik der vier Epochen der bildenden Kunst wieder rückwärts auf die Geschichte der griechischen Poesie. So ward zuerst die griechische Kunst als ein gesetzmäßig sich entfaltender Organismus aufgefaßt. Indem nun aber das moderne Bewußtsein sich dem gegenüber setzte, erwachsen hieraus jene Arbeiten, welche von Schiller und Friedrich Schlegel bis auf Hegel die Epochen der Kunst in der Menschheit als aufeinanderfolgende Stellungen des künstlerischen Bewußtseins zur Wirklichkeit tiefsinnig unterschieden und bestimmten. So ist man damals zuerst in den inneren Zusammenhang eingedrungen, durch welchen die Entwicklung der Künste in den umfassenderen Verlauf der Kultur und des geistigen Lebens gleichsam eingewebt ist.

Von den vier Momenten, welche die historische Methode an dem Kunstwerke so zu berücksichtigen lernte, war der geschichtliche Gehalt zuletzt erfaßt worden. Doch nach der deutschen Geistesart, und zumal nach der Richtung der spekulativen Epoche, überwog dieser Gesichtspunkt des geschichtlichen Gehaltes der Kunstwerke damals die übrigen ebenso berechtigten Momente der geschichtlichen Betrachtung. Hierdurch war der Fortgang der historischen Methode auf diesem Gebiete bedingt. Die geschichtsphilosophische Methode Hegels dominierte. Die Momente, welche in der Einzelkunst, in deren Verhältnis zu den Objekten und in ihren Bedingungen und Darstellungsmitteln gelegen sind, wurden vernachlässigt. Formensprache und sinnliche Mittel, Stil und Technik wurden zurückgeschoben. Und doch hätte in ihnen allein das Können des Künstlers erfaßt werden können. Selbst in so bedeutenden Leistungen wie denen von Gervinus und Schnaase treten diese Eigenheiten nachteilig hervor.

Langsam, spät, wenig beachtet vom deutschen Publikum, gelangte eine allseitige, auch das Sinnliche und Technische erfassende Kunstbetrachtung, wie sie Goethe und Rumohr vertraten, zu methodischer Leistung. Zu derselben Zeit, in welcher Band auf Band Vischers Ästhetik hervortrat und in dieser die Summe der spekulativen Ästhetik gezogen wurde, schrieb Semper an seinem Werk über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Er gab das erste Beispiel der positiven historischen Methode, welche unter gleichmäßiger Berücksichtigung der entscheidenden Momente die innere Struktur des geschichtlichen Körpers einer Kunst erforscht. Hierdurch tat er trotz mancher erheblichen Fehlgriffe einen bedeutenden Schritt vorwärts. Er durfte sein Werk als praktische Ästhetik bezeichnen, im augenscheinlichen Gegensatz gegen die spekulative und allgemeine. Wie

er von den Gesetzen der in Raumbildern wirkenden Einbildungskraft ausgeht, deren Wirken in einfachen Kunstleistungen verfolgt und so zu den großen Schöpfungen aufsteigt: das ist ein leuchtendes Vorbild dafür, wie ein großes historisch ästhetisches Problem aufzulösen ist. Er ist mit dieser Art von Kunstbetrachtung der wahre Erbe Goethes; an dessen Erörterungen über Phantasie, künstlerisches Schaffen und Stil schließt er sich überall an. Ebenso knüpft an Goethes Verfahren ein anderes groß gedachtes Werk an, das freilich nicht gleichen Ranges und nur in Bruchstücken da ist. Otto Ludwig dringt in die Technik der dramatischen Kunst, und insbesondere die Shakespeares, mit dem Blick des Hellsehers ein. Durch solche Arbeiten hat die positive und allseitige historische Methode immer mehr Terrain gewonnen.

Wir haben nun zu fragen, inwiefern die Methoden, welche positiv historisch die schöpferische Kunsttätigkeit des Menschen darstellen und zergliedern, die Lücken in den Ergebnissen der beiden älteren Verfahrensweisen zu ergänzen vermögen. Denn das ist nun eben die lebendige Aufgabe der Ästhetik; in dem Streite der Kunstrichtungen heute soll sie sich Gehör verschaffen, eine Verständigung zwischen Künstlern, Kunstkritik und debattierendem Publikum soll sie fördern. Welche Mittel, welche Gesichtspunkte stehen ihr hierfür zu Gebote?

II. IDEEN ÜBER DIE AUFLÖSUNG DER GEGENWÄRTIGEN AUFGABEN

Die experimentelle Ästhetik vermag das nicht zu erklären, was am Kunstwerk mehr als ein Haufen von Eindrücken ist. Sie gelangt durch die Analysis der ästhetischen Eindrücke nur zu einem Aggregat von wirkungskräftigen Bestandteilen. Die Einheit des Kunstwerkes ist ihr eben auch nur eine wirkungskräftige Eigenschaft desselben neben anderen. Fehlt diese Einheit, so ist eben ein lusterregendes Moment weniger da, muß aber natürlich durch Häufung anderer ersetzt werden können. Der Stil eines Kunstwerkes und dessen eigentümliche Wirkungen können sonach von ihr aus nicht wirklich begreiflich gemacht werden.

Die rationale Ästhetik ihrerseits gewahrt im Schönen nur eine verstandesmäßige Einheit. Diese Einheit ist von der logischen nur durch den geringeren Grad von Deutlichkeit unterschieden. Und das Schöne kann daher nach den Prinzipien dieser Ästhetik auch nur eine schwächere Wirkung üben als das Wahre. Die ästhetischen Sinneseindrücke selber sind in Denkbeziehungen auflösbar, und so ist die Theorie der Musik von Leibniz und Euler die notwendige Konsequenz dieses Standpunktes. Nun ist jeder Versuch der Auflösung von Harmonie, Klang-

verwandtschaft, Farbenwirkungen in Denkbeziehungen mißlungen. Verzichtet man aber auf solche Auflösung, dann schwebt eine matte Lust an der verstandesmäßigen Beziehung über diesen elementaren Sinneswirkungen: fremd und äußerlich. Die einheitliche und machtvolle Wirkung des großen Kunstwerkes bleibt unverstanden. Die Einheit des Kunstwerkes, der Stil desselben durchdringt und beseelt eben dasselbe ganz. Sie wohnt in jeder Linie, in jeder Melodie.

Beide Methoden sind sonach unzureichend. Ich muß die Analyse des Eindrucks ergänzen durch die des Schaffens. Und ich muß an die Stelle des abstrakten Theorems von der Einheit und Ordnung im Mannigfaltigen solche Begriffe setzen, welche aus der Zergliederung der lebendigen Geschichtlichkeit der Kunst gewonnen werden.

SCHAFFEN UND GENIESSEN

Ein paar Töne einer Melodie von Mozart unterscheiden sich für den Kenner von jeder anderen Musik. Das Bruchstück eines Marmors aus der besten griechischen Zeit kann von dem Archäologen geschichtlich lokalisiert werden. Die Linienführung von Raffael wird von dem Kenner mit der keines anderen Malers völlig verwechselt. Also hat die seelische Handlung, in welcher Sinneselemente verbunden werden, bei demselben großen Genie in jeder wiederkehrenden Verbindung denselben Grundzug. So ist in jedem Kunstwerke eine Art und Weise der einheitlichen Handlung, gleichsam eine innere Linienführung von der Gliederung der Massen bis zum kleinsten Ornament wirksam. Dies nennen wir den Stil desselben.

Der Stil eines Kunstwerks ruft nun einen Eindruck hervor, der nicht zureichend als Lust, Gefallen oder angenehmes Gefühl charakterisiert wird. Dem Seelenleben des Auffassenden wird vielmehr eine bestimmte Form von Handlung mitgeteilt. In dieser erweitert, steigert, dehnt sich die Seele gleichsam. Es vollzieht sich eine Kraftentwicklung, welche die Vitalität des Auffassenden, seine Lebendigkeit und deren Gefühl erhöht. Die Nachbildung der Handlung in einer großen Seele, die in einem Fresko des Michelangelo oder in einer Fuge von Bach verkörpert ist, ruft in mir eine entsprechende Kraft auf und erhöht so in einer ganz bestimmten, durch das Objekt fest gegebenen Art meine eigene Lebendigkeit. Das Gefühl ist hier also nur der Reflex der seelischen Kraftäußerung und Handlung, in welcher ich das Kunstwerk umspanne. Im Gefühl werde ich dieser inneren Handlung inne. Sonach sind die Vorgänge im ästhetischen Auffassen der Wirklichkeit, im Schaffen des Künstlers und im Genießen des Kunstwerkes einander nahe verwandt. Denn das Genießen des Kunstwerkes ist ebenfalls eine Handlung der Seele; nur

eine unangespannte, gelassene. Ihre Teile verlaufen unmerklich, aber die Erhöhung der freien Lebendigkeit, welche für den ästhetischen Genuß so charakteristisch ist, entspringt doch gerade aus der Form dieser Handlung. Man kann weitergehen. Die Erhöhung und Erweiterung meines Daseins im ästhetischen Schaffen oder Genießen ist der Freudigkeit verwandt, welche aus der Form der Willensbetätigung in dem tapferen und folgerichtigen Denken oder in dem mutigen und charaktervollen Handeln entspringt. Hier wie dort erhebt sich die Seele über die grobe Erfüllung der Triebe durch die Freude an der inneren Form ihres eigenen Tuns. Diese Freude ist unter allen Lustgefühlen allein unabhängig von dem Äußeren und kann die Seele dauernd, ja immer erfüllen. Die Geschichte der moralischen Kultur der Menschheit ist der fortschreitende Sieg dieser höchsten Lebendigkeit, welche an die äußere und innere Arbeit sowie an die durch sie bedingte Form unseres geistigen Daseins geknüpft ist und stetig, beständig, vom Äußeren unabhängig wirkt.

Will ich mit den Augen und gleichsam durch die Seele eines großen schöpferischen Menschen das Wirkliche erblicken, will ich das räumlich Große, das dynamisch oder moralisch Erhabene fassen: dann fordert dies eine verstärkte Kraftentwicklung; alle meine Sinnes-, Gemüts- und Geisteskräfte werden aufgerufen, belebt und gesteigert, ohne daß doch die Anforderung an sie meine Kraft überstiege, weil ich mich nur nachbildend verhalte. Indem ich einer dramatischen Handlung von Schiller folge, in welcher der große Atem eines mächtigen Willens wirkt, muß ich mich zu einem analogen Verhalten erhöhen und steigern. Zugleich gehen nun in diesen Vorgang der Aufnahme eines Kunstwerks die einzelnen Bestandteile ästhetischer Freude ein, welche die Analysis des ästhetischen Eindrucks von Burke und Home bis Fechner zergliedert hat. Sie schmelzen in den geschilderten umfassenden Vorgang der Aufnahme hinein. Sie erhöhen nicht nur die Freude durch eine Zufügung neuer Lustelemente: mehr noch wirken sie, indem sie alle Partien unseres Seelenlebens gleichmäßig und vollständig mit Befriedigung erfüllen und der Seele das Bewußtsein eines unergründlichen, weil aus vielen Quellen fließenden Reichtums mitteilen: wie ein Bergstrom anschwillt, zu dem aus unzähligen Rinnen Wasser herabfließen.

Daher ist die Bedeutung des Kunstwerks nicht in einem Aggregat von Lustgefühlen gelegen, sondern sein Genuß erfüllt uns darum völlig, weil es die Lebendigkeit des Gemütes steigert und zugleich doch kein in uns aufgeregtes Streben unausgefüllt läßt, vielmehr zugleich unsere Sinne befriedigt und unsere Seele erweitert. Ein Kunstwerk, das nun eine so anhaltende und totale Befriedigung in den Menschen ver-

schiedener Völker und Zeiten hervorbringt, ist klassisch. In dieser Wirkung allein liegt die Entscheidung über die Echtheit und den Wert eines Kunstwerks, nicht in einem abstrakten Begriff von Schönheit, welchen das Werk zu verwirklichen hätte. Allzulange hat die Ästhetik und die Kunstkritik diesen unfruchtbaren Begriff des Schönen an die Spitze der Kunstlehre gestellt. Ebenso ist die isolierte Betrachtung der Lusteindrücke, welche vom Kunstwerke hervorgebracht werden, ganz unvernünftig, dessen Bedeutung faßbar zu machen. Die gewaltige und heilige Bedeutung der Kunst für die Menschheit wird nur verstanden, wenn man ausgeht von der Einwirkung der naturmächtigen, großen Seele des Künstlers, und der in dieser bedeutungsvoll erfaßten Wirklichkeit auf ein aus allerhand Menschensorten gemischtes Publikum, das dennoch vom Großen fortgerissen werden kann. So begreift man die Steigerung der auffassenden Kräfte, die Erweiterung der Seele, ihre Entladung und Läuterung, wie sie das große Kunstwerk hervorbringt.

Freilich kann die Psychologie nach dem jetzigen Grade ihrer Ausbildung nur wenige allgemeine Sätze über die schöpferische Einbildungskraft ableiten. Der Ästhetiker muß von den schöpferischen Vorgängen in den einzelnen Kunstgebieten ausgehen. Diese beschreiben, feststellen, analysieren ist sein Geschäft. Er muß sie in ihrer ganzen Singularität und mit all den Rätseln, die sie noch für unsere Psychologie enthalten, hinstellen. Die Raumphantasie und die mit Tönen spielende Einbildungskraft, dann die in Bildern von Menschen und Handlungen wirkende zeigen ganz verschiedene Züge und müssen jede für sich dem Studium unterworfen werden. Ich habe versucht, in einer solchen Beschreibung und Analyse der dichterischen Phantasie der Poetik eine festere Grundlage zu geben, und hierbei ergab sich in den Selbstbekenntnissen der Dichter über das Walten ihrer Einbildungskraft ein sehr wichtiges Hilfsmittel. Seit ich vor mehr als einem Vierteljahrhundert meine ersten Bemerkungen hierüber veröffentlichte, dann auch wieder seit der 1887 Zeller gewidmeten Abhandlung haben sich die Mitteilungen auf diesem Gebiete so gemehrt, daß ich eine sehr erweiterte und vertiefte Beschreibung der dichterischen Einbildungskraft würde bieten können. Die Zeugnisse stimmen in höchst auffälligen Zügen der dichterischen Phantasie überein. Derselbe Weg muß in den anderen Künsten begangen werden; sind hier die Künstler schweigsamer, die Selbstzeugnisse spärlicher: so haben dafür Architektur und Musik an dem gesetzlichen Wirken der Gesichts- und Tonphantasie in deren einfachsten Formen, wie diese Goethe, Purkinje, Johannes Müller, Semper u. a. entwickelt haben, einen zweiten Stützpunkt, und die Untersuchung der plastischen Phantasie kann durch anatomische

Erwägungen, wie sie Henle angestellt hat, sich ebenfalls den Intentionen des Künstlers von einer anderen Seite nähern. Nur daß man die Tatsachen zunächst hinnehme, beschreibe, zergliedere, nicht aber auf unsere gegenwärtig vorherrschende Psychologie reduzieren wolle. Vielmehr geht diese nach meiner Überzeugung einer Umgestaltung vermittels der Analysen in den einzelnen konkreten Gebieten des geistigen Lebens entgegen. Wer vermöchte aus unserer Psychologie den pädagogischen Genius, etwa Sokrates oder Pestalozzi, verständlich zu machen? Pestalozzi in seiner Schulstube, Fröbel unter seinen Kindern in den Thüringer Bergen, Kinderspiele und Kinderlieder erfindend: dieses in Liebe sich Herabmindern in das dunkel Beschlossene, Reine der Kinderseele: vor einer solchen unerschöpflichen großen Tatsächlichkeit steht die Psychologie ratlos. Nicht bloß weil diese Erscheinungen sehr komplex sind, sondern weil sie eben mehr enthalten, als in den Erklärungsgründen der gegenwärtigen Psychologie gegeben ist. Noch viel machtvoller und souveräner erweist sich der ethische Genius, welcher dem sittlichen Leben der Menschheit neue Bahnen weist und ein neues Lebensideal zur Geltung bringt. Die Psychologie wird in jedem Stadium von dieser gewaltigen Tatsächlichkeit mehreres in die Theorie aufnehmen. Das nächste Bedürfnis ist jedoch heute, diese großen Erscheinungen der Menschennatur zu beschreiben und zu zergliedern, ohne jene Hypothesen, deren die aus einer bestimmten Zahl von analytischen Befunden alle übrigen ableitende Psychologie natürlich nicht entbehren kann. Ganz so verhält es sich auch mit der Beschreibung und Zergliederung des schöpferischen künstlerischen Vermögens.

Nach diesem allen gibt es in der Kunst keine wahre Richtung im Gegensatz zu den falschen, keine absolute Schönheit und kein Richteramt. Vielmehr ein Genie oder ein halbes Dutzend kommen und zwingen die Menschen mit ihren Augen zu sehen. Alsdann lernen andere Künstler, in derselben Art wahrzunehmen und vorzustellen. Eine Partei, eine Schule bildet sich. Nun ist die Machtfrage da — keine Prinzipienfrage. Denn darum handelt es sich jetzt, ob der Stil dieser Marlowe und Shakespeare die Bühnen beherrschen und die vornehmsten Zeitgenossen ergreifen kann, voran die große Königin; ob dieser Michelangelo Paläste und Kirchen bauen und sie mit Menschengestalten füllen wird, so daß auch die widerstrebenden Künstler neben und nach ihm in den Bann seiner Formen geraten. Alle großen Schlachten der Kunstkritik betreffen diesen Tatbestand: die Würdigung von etwas, das schon da ist: das Recht eines Prätendenten, den Thron zu besteigen oder den Sturz einer schwachsinnig gewordenen künstlerischen Dynastie. Diese kritischen Schlachten sind sehr nützlich und wirksam

gewesen, und ich werde zeigen, daß die Ästhetik Gründe genug zur Entscheidung in solchen Kämpfen aufgespeichert hat; wofern nur der Kritiker nicht nur die Kunst, sondern auch seine Zeit, deren Geheimnis der Künstler aussprechen soll, versteht. Denn „Wir, wir leben! Unser sind die Stunden. Und der Lebende hat recht“. So muß die Kunstkritik unserer Tage einer großen Tatsache vor allem ins Gesicht sehen, dem Naturalismus, der in allen Künsten und in allen Kulturländern sich geltend macht. Wenn die Superklugen davon orakeln, daß die Heiligenbilder, die Visionen und die symbolische Poesie ihn zu verdrängen im Begriff seien: so zeigt das, daß sie den Charakter unserer Zeit nicht verstehen und Kapricen derselben mit ihrer dauernden Richtung verwechseln.

FORMENSPRACHE UND KUNSTREGELN

Der allmächtige Drang, welcher das künstlerische Genie treibt, sein Inneres in Bildern zu versinnlichen, gibt zunächst allen wahren Kunstwerken ein gemeinsames Gepräge.

In der Art, wie uns die Außenwelt aufgeht, nämlich als Willenswiderstand für einen Willen, ist es begründet, daß wir ursprünglich und unwillkürlich, unaufhebbar dem Sinnlich-Äußeren ein Inneres unterlegen. Der Kern des ästhetischen Auffassens und Schaffens, die Beziehung von Gefühl und Bild, Bedeutung und Erscheinung, innen und außen, beruht hierauf. So entstehen dann die festen symbolischen Verhältnisse sinnlich äußerer Formen zu seelischem Gehalt. Zunächst ist es in dem Verhältnis unserer Seelenbewegungen zu unseren Reflexmechanismen begründet, daß die Seelenbewegungen sich in Miene, Gebärde und Tonverhältnissen entladen und wir dann rückwärts überall ein Inneres in diesem Äußeren lesen können. Insbesondere in die Musik hinein wirken die Schemata, welche in den Beziehungen von Stärke, Höhe, Geschwindigkeit und Rhythmus zu den Emotionen die Rede durchziehen. Diese Beziehungen können an dem mit seiner Stimme spielenden Kinde beobachtet werden. Denn die Stimmungen des Kindes sprechen sich in der Höhe und Stärke der Töne wie in dem Zeitmaß ihrer Abfolge aus. Nun lösen sich in der Musik solche Beziehungen gleichsam von ihrer Grundlage los. Eine andere Quelle solcher musikalischen Schemata ist dann in der Tanzbewegung; denn auch sie versinnlicht seelische Vorgänge. In allen diesen Fällen entstehen aus der Verknüpfung unserer Seelenbewegungen mit unseren Körperbewegungen feste Verbindungen eines Inneren mit einem Äußeren. Neben diese treten dann zweitens die Vorgänge des Auffassens, in denen wir die äußeren sinnlichen Eigenschaften des Objektes durch eine dem Willen analoge Kraft zusammengehalten denken. Hier entspringen der Ani-

mismus der Naturvölker, das mythische Denken und die unvertilgbare Neigung der Poesie, die innere Lebendigkeit der Natur immer neu aus dem lebendigen Verhalten des ganzen Menschen wiederherzustellen. Dem Dichter ist und bleibt die Natur stets lebendig, weil und sofern er als ganzer Mensch zu ihr sich verhält. Aus diesem Mitwirken des Willens im ästhetischen Auffassen stammen viele einzelne Beziehungen innerer Zustände zu äußeren Vorgängen, vor allem der Eindruck des Erhabenen. So entstehen auch hier wieder mannigfache Schemata ästhetischen Auffassens.

So bildet sich der Grundstock einer Formensprache der einzelnen Künste. Hierbei sind die tiefen Beziehungen wichtig, die auf diesem Wege zwischen der Formensprache der bildenden Kunst, der Ornamentik und der Architektur, zwischen der Formensprache der Musik und der Poesie entstehen. Denn auf diesen Beziehungen beruht die Möglichkeit des architektonischen und des musikalisch-poetischen Gesamtkunstwerks. Das Reich dieser Formensprache erstreckt sich dann noch über die Künste hinaus. Sitte, Religion und Recht sind vermittels ihrer gerade in ihren Anfängen sinnlich eindrucksvoll und stehen dadurch mit den Künsten in Verbindung.

Von dieser Erörterung über das Genie des Künstlers aus kann nun das praktische Ergebnis erweitert werden, das wir aus der Betrachtung über Schaffen und Genießen ableiteten. Erkannten wir das Persönliche in den höchsten Wirkungen der Kunst, so ist doch eben in der Persönlichkeit des Genies ein Allgemeingültiges und Notwendiges, wodurch es mit seinem Publikum verbunden ist. Wir verstehen die Sprache der sinnlichen Erscheinungen durch es. Wir lesen durch es in den Gebärden und Handlungen der Menschen. Die innere Bedeutung alles Äußeren, schließlich der ganzen Erscheinungswelt wird den anderen Menschen durch es aufgeschlossen. Wir lernen sehen durch die Augen der großen Maler. Wir lernen durch Shakespeare verstehen, was auf der Bühne der Welt geschieht, und durch Goethe, was in der stillen Tiefe einer Menschenseele sich ereignet. Die Kunst deutet uns das Gleichnis des Vergänglichen. Daher ist nur der ein wirklicher Künstler, der uns in dieser Deutung weiterführt. Die Kopisten des Wirklichen lehren uns nichts, was nicht ein gescheiter Mensch und guter Beobachter auch ohne sie wüßte. Sie sind nicht besser als die Idealisten, die das längst in der Sprache der Kunst Gesagte wiederholen. Beiden gibt nur die Langeweile, welche nach vorübergehender Beschäftigung verlangt, Existenzrecht. Wir warten des ästhetischen Eindrucks, dessen Energie und Mächtigkeit der ungeheuren Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises entspräche. Und nie hatte ein Künstler die Arme so frei als heute, sein Genie zu betätigen.

Auf diesen Unterlagen entstehen nun die einzelnen Künste. Sie scheinen aus drei ganz verschiedenen Wurzeln zu entspringen. Die einen wollen das von der Natur Hervorgebrachte oder den menschlichen Zwecken Diensame verschönern oder bedeutsam gestalten. Dies beginnt mit kriegerischem oder weiblichem Schmuck, Tätowierung, Masken, Bekleidung der Wände, und die Gewöhnungen der Phantasie, die hier aus den Wirkungen der Gewebe, der Metall- oder Holzbekleidung entstehen, wirken nach Sempers Beobachtungen bis in die höchste Kunst, welche das Zweckmäßige verschönert: die Architektur. Hiervon ist eine andere Wurzel der Kunst ganz getrennt. Es ist ein unwiderstehlicher Trieb im Menschen nachzuahmen. „Die Zeichnungen und Schnitzereien der alten Höhlenbewohner Europas zeigen einen so hohen Grad von Vollendung, daß einige den Verdacht hegten, sie seien Fälschungen.“ Buschmänner und Australier bedecken die Wände ihrer Höhlen und Indianer die Wände von Felsen mit Zeichnungen. So entstehen die nachahmenden Künste, Malerei, Skulptur, aber auch Epos und Drama. Eine dritte gesonderte Wurzel der Künste liegt in dem Drang, den Affekt im Ausdruck zu entladen und mitzuteilen. So entstehen Tanz, Lyrik und Musik. Hiernach entspringen die Künste aus geschiedenen tiefen und starken Motiven, die dann ihr besonderes Wachstum bedingen. Wenige und dürftige Gesetze haben sie miteinander gemein. Aus der Verschiedenheit ihrer Mittel, gleichsam aus den besonderen Bedingungen ihres Wachstums entspringen alsdann Kunstgesetze von stufenweise immer enger abgegrenzter Geltung.

Die allgemeinsten Eigenschaften des zusammenfassenden Bewußtseins, wie sie im räumlichen Gewahren und zeitlichen Verknüpfen wirksam sind, enthalten Formen und Regeln, an welche künstlerisches Schaffen und ästhetisches Genießen gleichmäßig gebunden sind. Das natürliche System der Ästhetik, d. h. die erste der von uns geschilderten Methoden hat diese Formen und Regeln entwickelt. Dieselben zeigen sich als mit dem ästhetischen Schaffen und Auffassen selber gegeben, weil sie bei dem Hinstellen und Gewahren von Bildern im Raum oder von Vorgängen in der Zeit aus der Anforderung einer ästhetischen Erfüllung des zusammenfassenden Bewußtseins entspringen. Hier hat die große Regel des natürlichen ästhetischen Systems ihren Platz: in der Einheit einer reichen Mannigfaltigkeit ist die erste Bedingung des ästhetischen Eindruckes gegeben. Die sinnliche Kraft und herrschergewaltige Energie künstlerischen Schaffens tut sich nur in der Verbindung eines Reichtums sinnlicher Eindrücke Genüge, und nur eine solche Einheit eines Mannigfaltigen, das gleichsam das ganze Feld unserer Rezeptivität erfüllt und deren ganzes Vermögen sättigt, vermag uns zu fesseln. Hierzu tritt eine zweite Regel,

welche eine so allgemeine Formulierung noch nicht gefunden hat, wohl aber in dem schon von Home aufgestellten Assoziationsprinzip enthalten ist. Die erste Regel bezog sich nur auf die sinnlichen Eindrücke und deren Einheit. Aber ein solches Sinnesganzes steht zugleich in Verhältnissen zu dem ganzen erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens. Daher dieser teils, ohne zu klarem Bewußtsein in seinen einzelnen Teilen erhoben zu werden, mitwirkt, teils reproduziert wird und so zu den Bildern ergänzend hinzutritt, jedenfalls aber den tiefen Hintergrund der Bilder ausmacht. Je reicher, normaler und tiefer nun dieser erworbene Zusammenhang des Seelenlebens ist, je vollständiger er zu den Bildern in Beziehung tritt und diese gleichsam erfüllt und sättigt: um so mehr gestaltet sich das künstlerische Gebilde zu einer Repräsentation der Wirklichkeit in deren wahren Bedeutung. In demselben Maße wird dann auch das aufnehmende Bewußtsein in seinen Tiefen erregt und befriedigt.

Nun tritt die besondere Natur von Bilden und Auffassen in räumlichen Verhältnissen oder im Zeitverlauf hinzu; so entsteht eine unbestimmte Zahl von weiteren Bedingungen, unter denen die Künste stehen, von weiteren Regeln, an welche Schaffen und Eindruck in ihnen gebunden sind. Solche Regeln hat Lessings Laokoon aus dem Unterschied der Mittel des Raumes und der Zeit abgeleitet. Dann differenzieren sich die Bestimmungen näher nach dem Verhältnis des Gegenstandes zu der Natur des Mittels, in welchem er sich darstellt. Unweigerliche Gesetze binden hier den Künstler, und zum größten Schaden der Kunst werden sie heute mißachtet. Das Behagen an der Regellosigkeit und Formlosigkeit ist immer nur das Zeichen, daß die Zeit eines Stils abgelaufen ist, noch aber ein neuer sich nicht gebildet hat. Dann werden mit den Regeln einer geschichtlich bedingten Technik die ewigen Kunstgesetze verworfen.

Ein Gesetz der Malerei, das den Vorzug hat, leicht erprobt werden zu können, ist zunächst, daß äußere Wirklichkeit durch eine Einrahmung in eine ideale Ferne gerückt wird. Der Fuß, mit welchem ich den Boden trete, die Hand, mit der ich Gestein betaste, werden durch diese Einrahmung von einer Landschaft getrennt. Diese ist dann nur für den Gesichtssinn da. Ihre Wirklichkeit wird so gemindert. Wir gehen nun ein Stück weiter. Das Freskobild, welches in einen architektonisch gegliederten Raum hinein konstruiert wird, muß auch bei der größten Lebendigkeit eine gewisse architektonische Gliederung der Massen festhalten und sich in seiner Stimmung und Haltung an den gegebenen architektonischen Raum anschließen. Die Einordnung desselben in die Gliederung der Raumverhältnisse, ja gleichsam in die Äternität des Architektonischen fordert rhythmischen Fluß der Li-

nien und Konzentration der Gestalten wie der Handlungen auf das Bleibende. Selbst aus den landschaftlichen Hintergründen muß die bloße Stimmung, welche das heutige isolierte Landschaftsbild beherrscht, fernbleiben. Die unerschütterlichen Formen und großen Bildungsgesetze der Natur, zu denen wir in festen Verhältnissen leben, müssen herausgehoben werden. Hier hat dann auch die Verteilung der Farben in einem architektonischen Ganzen und die farbige Skulptur ihre Stelle, durch welche der architektonisch gegliederte Raum, die Fresken und die plastischen Werke in den Zusammenhang eines lebendigen Ganzen gebracht werden. In wie ganz anderer Freiheit vermag das Staffeleibild Wirklichkeit aller Art hinzustellen. Und doch muß sein Umfang und die eindringliche Macht farbiger, leibhaftig heraustretender Wirklichkeit in einem gesetzmäßigen Verhältnis zu seinem Gegenstande stehen. Wer ertrüge eine Karikatur in der Farbenpracht eines großen Gemäldes? Ja das, was in leibhafter Nähe unglaublich oder durch seine Häßlichkeit heftig abstoßend wirken müßte, haben die deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts mit echtem Formgefühl am liebsten in die farblose Schattenwelt der Abstufungen von Hell und Dunkel verwiesen.

An dieser Stelle entscheidet sich auch der Streit über das Gesamtkunstwerk der Raumkunst. Ihm liegt das Prinzip der Verwandtschaft der Formensprache in Architektur, Ornament und Gerät, weiterhin in Plastik und Malerei zugrunde. Die Raumkunst stellt hier ein Gewaltiges und ganz Lebendiges hin, in welchem ein Geist sich in der Sprache verschiedener Künste ausdrückt, und in den Wänden, Säulen, Statuen und Bildern als in seinen Gliedern lebt: gleichsam ein *Ens sui generis*. Dieses Ideal schwebte Raffael und Michelangelo vor, wenn sie zu architektonischen Arbeiten sich hingezogen fanden. Es ist die leitende Idee gewesen, in welcher Schaffen und Schriftstellerei des großen Semper verknüpft waren. Daß dieser heute noch lebte, da solche Aufgaben da sind, aber kein Künstler seinesgleichen! Und dieses Ideal hat nach meiner Überzeugung die Kraft, ungeahnte Wirkungen und Entwicklungen der ganzen Raumkunst herbeizuführen. Aber die Erwägung der Kunstgesetze lehrt uns zugleich, wie in dem Gesamtkunstwerk die independente Wirkungskraft der Einzelkunst eingeschränkt werden muß. So muß neben ihm die selbständige Einzelkunst ihren Platz behalten. Die unabhängige Lebendigkeit des Gemäldes, das nur sich selbst will, behauptet sich. Ganz so wird zwar Wagners Gesamtkunstwerk, das auf den musikalischen Verhältnissen sich aufbaut, sich siegreich entwickeln, aber die independente Wirkungskraft der in ihm vereinten Einzelkünste neben sich walten lassen müssen.

Ein großer Teil des Mißbehagens, welches heute bei den künst-

lerisch Gebildeten viele poetische Leistungen der naturalistischen Richtung von unbestreitbarem Verdienst hervorbringen, beruht auf der Nichtachtung gültiger Kunstgesetze. Der Drang, Wirklichkeit sehen zu lassen, möchte sich von den Fesseln befreien, welche rückständige Stilregeln ihm anlegen. Das Neue will sich aus eigener Kraft bewegen. Insbesondere im Drama, wie einst beim Auftreten von Marlowe, Lope, Goethe. Manche geschichtlich bedingte Regel wird man los werden. Um so entschiedener wird sich zeigen, wie an andere Regeln die theatralische Wirkung gebunden ist. Die Zeit, welche die Aufnahme eines Vorgangs in Anspruch nimmt, die Nähe, in welche derselbe durch direkte theatralische Repräsentation zu uns gestellt wird, müssen in festem und angemessenem Verhältnis zu dem Gegenstande in jeder Dichtung stehen. Bin ich während eines langen Abends gemeinsam mit vielen anderen der sinnfälligen, theatralischen Darstellung eines Gegenstandes preisgegeben, soll dieser Vorgang angemessen während dieser ganzen langen Zeit auf mich wirken und dann auch nach seinem Ablauf ein Gefühl entsprechender Ausfüllung in der Seele zurücklassen: dann müssen Behandlung und Gegenstand bestimmten Anforderungen entsprechen, welche die Ästhetik nicht ersinnt, sondern die aus der Natur der Sache fließen. Schon die Zerlegung des Dramas in Szenen, die Trennung des Vorganges durch Pausen fordert einen viel höheren Grad von Einheit, eine gediegenere Einfachheit, als die epische Erzählung braucht. Alsdann bedarf die Sinneskräftigkeit und Sinnfälligkeit theatralischer Bilder einer viel festeren Verkettung und stärkeren Steigerung, als in der Erzählung nötig ist; sonst treten Verwirrung und Ermüdung ein. Gerade manche bedeutende Stücke zeigen besonders deutlich, daß der sehr große Vorteil, in loseren Bildern die ganze Breite des Lebens zu schildern, doch den Verlust an Wirkungskraft nicht aufwiegt, der aus der Auflösung der Handlung in solche Bilder entspringt. Dagegen ist das Streben, für die üblichen reinen Abschlüsse im Schauspiel einen Ersatz zu suchen, jedenfalls beachtenswert; da der Tod allein ein solcher Abschluß ist, das Leben selber aber, wenn es weitergeht, immer höchst problematisch bleibt und die Kunst nicht mit einer Lüge endigen soll.

Betrachtet man dann den Gegenstand des Dramas, so kann diesen das Kleine, Niedrige und Häßliche nur insofern ausmachen, als es zu dem Wertvollen und Großen der Menschennatur in Beziehung gesetzt wird. Die Kunst strebt heute, ihr Stoffgebiet zu erweitern. Wir sahen, daß die Ästhetik ihr dies Streben nicht verschränken darf, indem sie einen Begriff der Schönheit als Maßstab zugrunde legt. So ist die Arbeit der spekulativen Ästhetik wertlos geworden, in einer Dialektik des Schönen auch dem Häßlichen seinen Ort anzuweisen. An

sich gibt es keine Grenze für das Gestalten des Künstlers. Nur aus dem Ziel der Kunst, den Genießenden dauernd zu erfüllen und sein Leben zu erhöhen, sowie aus dem Verhältnis dieses Ziels zu Stoff und Darstellungsmitteln fließen Kunstgesetze, die über dem größten künstlerischen Genie stehen; denn sie sind in der Natur der Sache gegründet.

Wo der Stoff so den ihm eingeborenen Kunstgesetzen entsprechend behandelt wird, entsteht ein Stil des Kunstwerks, eine innere Form desselben. Andererseits ein unendlicher und unergründlicher Gehalt, wie er aus dem Verhältnis des einzelnen Gegenstandes zum ganzen reichen Bewußtsein des Künstlers fließt. Im wahren Verstande genommen, hat die spekulative Ästhetik recht. Jedes echte Kunstwerk hat einen unendlichen Gehalt. Denn es orientiert seinen Gegenstand an das ganze Universum, welches im Geiste des Künstlers gegenwärtig ist. Es erteilt seinem Gegenstande innere Bedeutung, indem es die Beziehungen desselben zu diesem Universum sichtbar macht. Und dieses ganz naiv, unwillkürlich, nur durch die Art, wie der Künstler sieht und sehen lehrt.

DER NATURALISMUS

Ich versuche schließlich, durch die Verbindung der Methoden wie der Ergebnisse die Frage zu beantworten, in welchem Sinne innerhalb der nachahmenden Künste, insbesondere der Malerei und Poesie, von Nachbildung der Wirklichkeit die Rede sein könne.

Am Abhange eines Berges im Schwarzwalde lehnen Bauernhäuser, deren Dächer dem Vorüberfahrenden herüberwinken. Ihr Anblick ruft eine melancholisch süße Stimmung von heimlichstem Frieden hervor. Das Naturschöne, das sich hier so einfach darstellt, ist aus subjektiven Zuständen des Beschauers und objektiven Wirkungselementen vermittels vieler Denkprozesse oder ihnen äquivalenter Vorgänge zur Einheit zusammengewoben. Ich ergänze das äußere Bild durch all meine Vorstellungen über Innenzustände von stiller Gleichförmigkeit in Arbeit und Genuß, jahraus jahrein. So durchdringt und erfüllt nun gleichsam dieses Bild der Ernst der Monotonie, der auf solchem Leben lastet, der Seelenfrieden, mit dem es beglückt. Und mein eigener augenblicklicher Zustand entscheidet dann über die besondere Färbung des Bildes. In mir sind vielleicht gerade die Schutztriebe, die nach stiller Sicherheit streben, das Ruhebedürfnis überwiegend. Oder es regt sich leiser Tätigkeitsdrang, und die Wehmut über die Monotonie und Weltabgeschiedenheit dominiert dann. So ist der Sinneseindruck, auch wo er für sich zu wirken scheint, d. h. ohne bewußte Beziehungen auftritt, verwebt mit den dunklen Vorstellungs-, Trieb- und Gefühlsmas-

sen im Hintergrunde meines Seelenlebens. So gut als die Sinneswahrnehmung ist der ästhetische Eindruck nicht nur zusammengesetzt, sondern durch unzählige intellektuelle Vorgänge bedingt und zur Einheit gebracht. Wie langsam hat sich der Zusammenhang, in welchem wir heute musikalisch oder architektonisch denken, aus Erfahrungen und intellektuellen Prozessen gebildet! Es gibt so gut eine Intellektualität des ästhetischen Gefühls als eine solche der Sinneswahrnehmung. Ich sondere ein Intervall ab, aber sein Eindruck beruht auf der Beziehung zum Tonsystem. Ich gebe eine Melodie an: unzählige Beziehungen treten auf, machen beim Fortschreiten anderen Platz, verbinden sich. Die Erhabenheit, welche wenigen leisen Tönen beiwohnen kann, liegt nicht in dem, was ich höre, sondern in dem Meer wogender Vorstellungsmassen, das den Hintergrund bildet.

Was ist hier gegebene Wirklichkeit?

Ich fasse ein Gesicht auf und präge es meinem Gedächtnis ein. Ein Aggregat von Farben, räumlichen Abständen, in Länge, Breite und Tiefe. Nun ist aber die Einheit meines Bewußtseins in der Auffassung von diesem allen vermittelt einer großen Zahl unmerklicher, rasch verlaufender Handlungen tätig. So werden Bildbestandteile vereinigt und durch ein hineintretendes seelisches Inneres ergänzt. Mein eigenes Seelenleben klingt mit. Der Zusammenhang wird von einem besonders eindruckskräftigen Punkte aus erworben, welchen ich den ästhetischen Eindruckspunkt nennen will. Jedes aufmerksam betrachtete Gesicht wird von einem solchen dominierenden Eindruck aus verstanden. Der Zusammenhang der Züge wird von ihm aus aufgebaut. Unter diesem Eindruck werden zumal bei wiederholter Erinnerung gleichgültige Züge ausgeschieden, sprechende betont und widerstrebende zurückgestellt. Immer entschiedener wird der übrigbleibende Zusammenhang vereinigt. Denn die aufmerksame, zur Lebendigkeit erhebende Erinnerung ist nicht tote Wiederkehr des Dagewesenen, sondern ein Inbegriff neuer Vorgänge, die denen der Wahrnehmung ähnlich sind. Und nun prüfe man sich selbst. Die Wahrnehmung uns bekannter Gesichter ist ein Hineinsehen des so geschaffenen Zusammenhanges in die Sinnesdata.

Das Genie des Porträtmalers besteht zunächst in der normalen und doch mächtigen Erfassung des dominierenden Punktes und in dem Aufbau des Bildzusammenhanges durch Ausscheidung, Betonung und Zurückstellen. So nähert sich das Porträt nicht dem Original, von dem bloß die photographische Platte etwas weiß, sondern dem Auffassungsbilde im Kopfe derer, welche das Original kennen und genau kennen. Und eben darin liegt nun sein Vorzug vor der Photographie. Das Porträt gibt das vertraute Auffassungsbild, in welchem die ganze

Kenntnis vom Original gleichsam aufgespeichert ist. Daher gibt es nun nicht einen Moment, sondern wie überall jedes echte Kunstwerk ein zur Dauer Erhobenes. Denn nur solches verträgt immer wiederholte Betrachtung und bleibt dabei unerschöpflich. Gelingt das Porträt gut, dann vermißt man nichts in ihm und wird durch nichts Fremdes gestört. Gelingt es im höchsten Grade, dann schließt das Porträt denen, die das Original seit lange kennen, doch das Gesicht tiefer auf. Und dies ist dann der höchste Triumph der Porträtkunst.

So zeigt sich im einfachen Fall des Porträts, daß die nachahmende Kunst nicht Abmalung der Wirklichkeit, sondern Anleitung zum tieferen Verständnis derselben vermittelt des Durchgangs der Bilder durch einen genial auffassenden Kopf ist. Diese Wirklichkeit gibt es überhaupt innerhalb eines Bewußtseins nicht: sie ist eine *contradictio in adjecto*. Vielmehr verdankt die Menschheit dem Künstler etwas ganz anderes. Dies kann von der Gefühlsästhetik so wenig erfaßt werden als von der formalen oder spekulativen. Eben darum handelt es sich vielmehr bei dem Verständnis der Kunst, wie in ihr Bild, Form, Gefühl, Denken, geistiger Gehalt von innen verknüpft sind. Alle nachahmende Kunst stellt einen Lebenszusammenhang dar; sahen wir doch, wie auch die dem abstrakten Denken tote Natur für den Eindrucksfähigen lebt. Wo aber Leben ist, da werden Funktionen und Teile eben durch das, um welches in Energie und Gefühl gerade diese bestimmte Existenz sich dreht, zusammengehalten. Von dem aus, was ich den Eindruckspunkt nenne, bemächtigt sich nun dessen der Künstler. Und so wird von hier aus Struktur und Form verständlich und bedeutsam, darstellbar und eindrucksfähig. Wir haben das Glück, in Lenbach einen Porträtisten zu haben, welcher durch sein Beispiel dies alles bestätigt. Geht man dann weiter in der Zeit zurück, so ist gerade für das Dominieren des Eindruckspunktes der große Erzähler Dickens besonders belehrend. Aus solchem Lebenszusammenhang ziehen auch mindestens einige der Wirkungselemente, welche die analytische Ästhetik einzeln auffindet, ihre Kraft. Und nicht anders als mit dem Künstler steht es doch auch mit dem Geschichtschreiber. Konzentriertes geniales Auffassen einer geschichtlichen Persönlichkeit, künstlerisches Darstellen und Anleitung gleichsam für andere, sie zu erblicken, sind hier eins. Sucht dann die Phantasie nicht Nachahmung eines einzelgegebenen Wirklichen: so ist sie in den Vorgängen von Ausschaltung, Verstärkung, Minderung zur Herstellung eines eindrucksmäßigen Bildes nur an die Bedingungen gebunden, die aus dem Zusammenhang des Wirklichen fließen, innerhalb dessen das freigeschaffene Bild möglich sein soll. Arbeitet der Künstler besonders durch Ausschaltungen, so entsteht eine hohle verblasene Idealität. Benützt er besonders Verstär-

kungen und Minderungen, so entsteht die charakteristische Kunst von Thackeray und Rembrandt.

Welchen Sinn haben für den, der sich in solchen Einsichten gefestigt hat, die Forderungen des Naturalismus? Können sie mehr besagen als Opposition gegen eine nunmehr verbrauchte, vernutzte Art, Wirklichkeit aufzufassen und darzustellen? Das ist es; der Naturalismus tritt jedesmal auf, wenn eine Epoche der Kunst abgelaufen ist. Er ist in unseren Tagen der Protest der Wahrhaftigkeit gegen die ganze überlieferte Formensprache, welche einst das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert für Menschen ganz anderer Art, mit anderen Augen und anderen geistigen Organen geschaffen hatte. Er weiß es nicht, aber was er will, ist, eine neue innere Form des Kunstwerkes, einen neuen Stil, eine neue Technik in den einzelnen Künsten zu schaffen. Das heißt eben nur, die Menschen zwingen, mit seinen Augen zu sehen.

Denn Stil ist ja eben die konstante Auffassungs- und Darstellungsweise, welche, durch Ziel, Mittel und Gesetze einer Kunst bedingt, von der genialen Kraft eines Künstlers geschaffen ist. Die Energie, einen solchen Stil zu gestalten, ist der Gradmesser schöpferischen Vermögens. Shakespeare, Lionardo, Dürer zeigen, wie unabhängig ein fester Stil vom sogenannten Idealisieren ist: gerade das Sprödeste, Tatsächlichste, Partikulare wird im größten Stil als Moment, Wirklichkeitseindruck hervorzurufen, verwandt.

DIE KUNST DER GEGENWART

Wir sahen, wie die Auffassungsweise und der Stil durch den geistigen Gehalt des Künstlers bestimmt sind. Dieser Gehalt ist nun aber historisch bedingt und zu einem großen Teile den Künstlern einer Epoche gemeinsam. Auch tritt in dem genießenden Publikum einer Zeit die Neigung zur selben Auffassungsweise hervor, und dies wirkt ebenfalls auf die Künstler. So habe ich früher nachweisen können (Bausteine zur Poetik, S. 198 ff.), daß die Technik des Dichters immer nur der Ausdruck einer geschichtlich begrenzten Epoche ist. Es gibt Kunstgesetze der Poesie, aber keine allgemeingültige poetische Technik. Versuche, wie der Freytags, eine Technik des Dramas zu entwerfen, können nicht gelingen. Form und Technik sind vom Gehalt aus geschichtlich bedingt. Und die Kunstgeschichte hat eben die einander folgenden Typen dieser Technik zu entwickeln.

Der Stil und die Technik von Raffael, Michelangelo, Shakespeare, Cervantes, Corneille sind nicht mehr die unsern. Dieser Stil war der höchste seit den Tagen der Griechen. Wie er allgemeingültige Elemente von der Antike aneignete und verwertete, so wird auch er selber weiter wirken. Aber er war eben auch nur der Ausdruck einer Zeit. Es

kann gewagt erscheinen, seine Züge in den verschiedenen nachahmenden Künsten, deren Gegenstand der Mensch ist, herauszuheben. Andererseits ist eine solche Betrachtungsweise eben für die Gegenwart und ihre Aufgaben aufklärend. Die individuelle Kraft der Menschen, ihre Autonomie, zugleich doch auch ihr Zusammenhang mit einem rein ideellen Ordnungssystem und mit den von diesem befaßten Individuen: dies war das Geheimnis, das alle großen Kunstwerke dieser Epoche aussprachen, in vielfachen Modifikationen. Daher dominieren im Stil ideelle Beziehungen zwischen Personen, Kontrast, Parallelerscheinung, Abstufung, harmonische Gliederung der Gruppen. Die Figuren sind gleichsam alle in einen ideellen Raum konstruiert. Dies ist nicht nur der Stil von Raffael, Michelangelo und Corneille, sondern auch der von Shakespeare, Lope und Cervantes. Parallelhandlungen, Kontrastfiguren, analogische Figuren usw. sind schließlich bei Shakespeare um einen Mittelpunkt in einen idealen Raum konstruiert. Schillers Arbeit am Wallenstein hat die ungeheure Bedeutung, daß hier entgegengesetzte politische Mächte, die einander mit gleicher Berechtigung gegenübertreten, wirklich als Grundlage für die Struktur der Handlungen verwandt, ja daß im Lager des Wallenstein bereits die politischen Lebensbedingungen der Handlung wirklich hingestellt werden.

Die Wissenschaft hat uns gelehrt, überall gesetzlichen Zusammenhang des Wirklichen aufzufassen. Wir verstehen heute auch den Menschen nur in dem naturgesetzlichen, sozialen und geschichtlichen Zusammenhang, von dem wir ihn bedingt finden. In jeder Darstellung ist ein Reflex dieses Strebens. Wir wollen die realen gesetzlichen Beziehungen innerhalb eines Kreises von Erscheinungen zum Ausdruck bringen, selbst in einer einzelnen Gestalt. Der Künstler sucht das reale naturgesetzliche Gefüge, in welches der Mensch gestellt ist, nach seinem Charakter und Wert mit grenzenloser Wahrhaftigkeit auszudrücken. Das Verhältnis des Arbeiters zur Maschine, des Bauern zu seinem Boden, die Verbindung von Personen in einem Werk und einer Arbeitsleistung, genealogische Abfolge und Vererbung, reales Verhältnis der Geschlechter, die Beziehung der Leidenschaft zu ihrer sozialen und pathologischen Grundlage, des Helden zu einem bunten Gemenge von ungenannten Menschen, die ihn tragen: solche reale Bezüge sucht die Kunst überall. In dieser Gärung warten wir der Genies, welche den einzelnen nachahmenden Künsten ihren neuen Stil schaffen.

Jedesmal in einer solchen Krisis tritt der Naturalismus auf. Er zerstört die abgebrauchte Formensprache. Er saugt sich fest an der Wirklichkeit, Neues ihr abzugewinnen. So sind Donatello, Verrocchio, Massaccio, Marlowe gekommen. Sie bereiteten Stil und Technik der großen schöpferischen Genies vor.

So werden auch heute neue Mittel für neue Wirkungen gesucht.

Wer könnte sich der Macht dieses fortschreitenden Elementes verschließen! Es wird auch weiterhin unsere Literatur umgestalten und einen neuen Stil in allen Künsten hervorbringen. Denn die Macht einer von der Wissenschaft errungenen neuen Denkweise spricht sich darin aus. Aus dem Gefühl dieses Zusammenhangs der Literatur mit der Wissenschaft, welches seit Voltaire, Diderot und Rousseau beständig zunimmt, ist in der neuen Schule die Vermischung beider Gebiete entstanden. Besonders Zola verteidigt sie. Wir haben nachgewiesen, wie ein achtungswertes Wahrheitsgefühl hier die Literatur doch in die Irre führt. Zwar hat auch der Dichter das wirkliche Leben zum Gegenstande und sonach die Wahrheit. Aber ihm wird jede Existenz von dem Punkte aus, um den sie in Energie und Gefühl sich schließlich dreht, verständlich, nie aber durch die Abstraktion begrifflichen Verhaltens. Mit allen Organen seiner Lebendigkeit saugt er am Leben sich fest, umschließt es und erfaßt es. Die Poesie, welche Wissenschaft sein möchte, geht noch ärger irre als die, welche Moral predigen will. So muß der Poet auch die Antworten, welche eine unkritische Wissenschaft auf die große Frage gibt, was das Leben sei, dahingestellt sein lassen. Er lernt von der Wissenschaft. Er kann keiner wirklichen Wahrheit widersprechen wollen. Er sollte sich aber von der populären naturwissenschaftlichen Schriftstellerei nichts vormachen lassen. Wenn das künstlerische Genie dem Leben auf seine Art ins Antlitz blickt, geduldig, ernst und anhaltend: wird es wie Dante, Shakespeare und Goethe dieses tiefer erkennen, als aus allen physiologischen und psychologischen Büchern. Dann wird auch die Theorie von der Animalität der Menschennatur, das graue Gespenst, das in unserer Literatur umgeht und sie so trübselig macht, aus ihr verschwinden. Hat doch einen Idealisten wie Tolstoi ein halb barbarischer, halb französischer Schrecken vor der menschlichen Bestialität bis zur Verneinung des Lebens fortgerissen. Während andere trübselig vergnügt in diesem Element sich bewegen.

Es ist ein tiefer und ehrlicher Zug unserer neuen Literatur, daß sie die heutige Gesellschaft, wie sie ist, mit rücksichtsloser Wahrhaftigkeit hinstellen und so der Kritik überantworten will. Aber wie viel glücklicher waren doch Cervantes, Erasmus, Rabelais, als sie gegen die feudal-priesterliche Gesellschaft ihre Schlachten schlugen. Sie taten es im Namen des gesunden bürgerlichen Verstandes. Sie hatten das Gefühl der Sieghaftigkeit ihrer Sache. Daher strahlt aus ihren Werken souveräner Humor. Unsere bürgerlichen Dramen haben keinen Helden. Unsere scharfen Bilder der Gesellschaft, wie sie ist, entbehren des Gefühls, daß auch in den gesellschaftlichen Krisen die mensch-

liche Natur geheime sieghafte Kräfte in sich hat und daß der Mensch all die Fratzen, die uns heut verdrießen, abschütteln kann. Unseren Schriftstellern imponiert bald das romanische Ideal der Vernichtung von Familie und Eigentum zugunsten staatlicher Tyrannei, bald der rückständige skandinavische Kultus des Rechtes der verbandlosen Individualität, bald das barbarische slavische Wühlen in den Partien des Menschen, wo für die Bestie Raum ist. Nur aus den Tiefen des germanischen Wesens kann unseren Dichtern ein der Gegenwart mehr entsprechendes Bewußtsein kommen, was das Leben sei und was die Gesellschaft sein soll. Ein Bewußtsein, das uns eben für heute genug tut; mehr nicht. Denn in dem geheimnisvollen, unergründlichen Antlitz des Lebens, mit dem lachenden Munde und den schwermütig blickenden Augen, suchen alle Geschlechter denkender und dichtender Menschen zu lesen, und auch das hat kein Ende.

DAS PROBLEM DER RELIGION

(1911)

Soweit unser Blick zurückreicht in die Geschichte der Menschheit, ist ihr Leben durchflutet von den Strömen des religiösen Lebens: an unzähligen Punkten sehen wir sie hervorbrechen: sie vereinigen sich, sie fließen unaufhaltsam durch die Zeiten hindurch vorwärts, vom Beginn der historischen Kunde ab bis zur Gegenwart, in der sie die heutigen Menschen umgeben. Kein Bild aus der äußeren Natur vermag das Wesen dieses unablässigen Voranströmens der ungeheuren Massen religiösen Lebens auszudrücken. Denn nur der Geist behält in dem Verlauf der Jahrtausende, was vergeht, in dem Gedächtnis: es ist für ihn so zugleich als Gegenwart und Wirklichkeit vergangen und doch in der Erinnerung gegenwärtig — aufgehoben: so vollzieht sich jene Summierung der Lebensergebnisse, der Schöpfungen des Geistes, der Objektivationen der Geschichte. Uns umgeben die Ergebnisse der religiösen Vergangenheit — die verschütteten Tempel und heiligen Stätten der verschiedensten Nationen, Gräber, Opfermale, Götterbilder und all die Werkzeuge des Kultus, religiöse Musik und Malerei, ihre Literatur in Hymnen, Gebeten und Erbauungsschriften. Welche Macht haben die Religionen besessen, von denen bis heute eine so unermeßliche Fülle von Denkmälern zurückgeblieben ist! Und aus all diesen Resten spricht nun zu uns die Entwicklung des religiösen Lebens der Menschheit. Denn eben indem das religiöse Leben in seinem Fluß aus der Vergangenheit in die Zukunft sich beständig ändert, eben in seinen Veränderungen aber die Vergangenheit festgehalten wird mitten in neuen Schöpfungen, entsteht das, was wir als Entwicklung der Religion in der Geschichte bezeichnen — eine Form von Veränderung, die ihr Gesetz im Wesen des Geistes und seiner Bestimmtheit durch seine Geschichte hat.

Das also ist der Stoff für die Erforschung der Religion.

Auch ist der Eindruck von der Macht und Eigenheit der Religion weit rückwärts wirksam gewesen. Daher war wohl zu jeder Zeit das sinnliche Leben, die sinnliche Lebensauffassung in Streit mit der Religion. Sie war ferner Gegenstand der Reflexion. Sie wurde vom Ver-

stand, ihrem natürlichen Feind angegriffen. Aber man versteht das Schicksal der Religion doch erst ganz aus dem Widerstreit zwischen dem Anspruch der großen Offenbarungs- und Versöhnungsreligionen auf Herrschaft über die ganze Seele und zugleich doch dem Fortgang der Kultur zur Gliederung in selbständigen Lebensgebieten — weltlicher Arbeit, Kunst, Dichtung, Wissenschaft, Philosophie. Dies ist der ungeheure Konflikt, der die Religion zur Einschränkung ihrer Herrschaft über die Seelen zwang und alle selbständigen Kräfte in den Menschen und der Gesellschaft gegen sie in Waffen rief. Der eben dadurch die Gegner der Religion wie sie selbst nötigte, Religion zum Gegenstand des Nachdenkens zu machen und auf die unangreifbare innerliche Gewalt in ihr, die Seele gleichsam in diesem Körper von Kult, Organisation und Dogma zurückzugehen und sie zu verteidigen.

Ich erläutere dies näher. Die Religion mußte sich mit dem weltlichen Leben, *seinem* Ausdruck in Dichtung und Literatur und mit der erwachsenden Wissenschaft in mannigfachen Kämpfen auseinandersetzen. Denn die großen Formen des geistigen Lebens stehen in wechselnden Verhältnissen zueinander: Kunst und Dichtung gehen in weitem Umfang aus der Religion hervor: dann aber, zur Reife gelangt, folgen sie ihrem eigenen Gesetz, und jede für sich will das Wesen der Dinge unabhängig aussprechen. Ebenso ist die Philosophie in ihren Ursprüngen mannigfach mit dem religiösen Leben verbunden, wie aber die Wissenschaften der Natur entstehen und im Verstand ihr Gesetz haben, der von den anderen Kräften der Seele getrennt und auf die Praxis des Lebens gerichtet ist, tritt auch sie gleichsam in einen neuen Aggregatzustand: sie übernimmt von den Naturwissenschaften den Anspruch auf allgemeingültiges Wissen: das sinnliche Weltbild macht dem der Astronomie Platz: die innere Welt des Gemüts und des Willens wird vergegenständlicht zu Werten, Gütern, Zwecken und Normen: dies Streben nach fester Begründung der Auflösungen des Welt-rätsels aber, gesteigert durch den Kampf der Philosophien untereinander, findet erst in der Logik, der Erkenntnistheorie und den rationalen metaphysischen Systemen seine Befriedigung. Damit beginnt nun der regelrechte, disziplinierte Kampf des weltlichen Lebens, der Kunst, Literatur und Dichtung, der Wissenschaft und Philosophie gegen die Religion und ihre Organisation in den religiösen Gemeinschaften. Sie treten, reif und mündig geworden, als selbständige geschichtliche Kräfte auf, sie fordern ihren eigenen Platz im Leben der Nationen. Schon darin liegt, daß sie in Gegensatz mit der Religion geraten müssen.

Aber es liegen nun auch in der auf die Breite sinnlichen Lebens gegründeten Weltfreude, der auf das Diesseits gegründeten Arbeit,

der in Wissenschaft und Philosophie disziplinierten Macht des Verstandes Momente, welche die religiöse Seelenverfassung, den aus ihr entstandenen einschränkenden dogmatischen Glauben und den Druck der mächtigen Priesterschaften verneinen. Und diese Verneinung hat ihre Waffe am Verstand, der die Irrationalität und Transzendenz des Glaubens zersetzt. Er verteidigt die Weltfreude, er rechtfertigt die Zwecke des Lebens in der weltlichen Arbeit und wendet sich gegen Götterangst, gegen die Furcht vor den jenseitigen Strafen wie gegen die zweckwidrigen Mittel der Beschwichtigung in Opfer, Zeremonien, Sakramenten. Dieser Kampf muß überall eintreten, wo eine Nation eine in den verschiedenen Leistungen des Geistes differenzierte Kultur zur Reife bringt und diese zusammenleben soll mit einer <in> mächtigen Organisationen zusammengefaßten Priesterschaft. Dies ist <ein> regelmäßiges und allgemeines Verhältnis. Ebenso regelmäßig ist der Sieg der Kultur durch die fortschreitende Wissenschaft.

Die volle Realisierung der Aufklärung hat sich aber nach unserer Kenntnis in der vorchristlichen Welt nur bei den Griechen und Römern vollzogen, und erst die nachchristliche Zeit sah zuerst in der mohammedanischen Welt, dann in der okzidentalischen Christenheit vom siebzehnten Jahrhundert <an> eine breite, zusammenhängende und folgerichtig verlaufende Aufklärungszeit. Während derselben verhalten sich nun die Kräfte der Kultur der Religion gegenüber negativ, auflösend. Bei größter Stärke des Verstandes besteht also keine objektive und unbefangene religiöse Forschung. Eine abstrakte Vernunftreligion wird der positiven Religion gegenübergesetzt. Sie ist ein Bestandteil jenes natürlichen Systems, das der wissenschaftliche Verstand der Überlieferung gegenüberstellt. Das war in Griechenland der Fall, dann in Rom, weiter in der arabischen Kultur. Gerade die irrationale Tiefe der Religiosität, aus der ihre mächtigen Wirkungen hervorgehen, wurde als Täuschung, als Aberglaube, als Überrest dunkler Zeiten ausgeschieden.

Die alte Welt ist über diesen Standpunkt eines abstrakten Gegensatzes nicht hinausgekommen, und so hat sie auch nicht mehr als tief-sinnige Ahnungen von dem wahren Wesen der Religion erreicht. Erst die neueren europäischen Völker sind zu einer zusammenhängenden, methodischen, universalen Erforschung der Religiosität übergegangen. Und dieses Studium der Religiosität und des Christentums ist mit der Entwicklung des religiösen Geistes zur Freiheit hier zuerst aufs engste verbunden gewesen.*)

*) *Der Fortgang setzte hier anfänglich mit den folgenden Sätzen ein:*

„Ich versuche, diesen Zusammenhang darzustellen.

Die Auffassung der Geschichte des Christentums beruhte bisher durchweg auf

Die neuere Aufklärung verlief im 17. und 18. Jahrhundert. Sie hat bei den verschiedenen Kulturnationen ein verschiedenes Verhältnis zur christlichen Religiosität angenommen. Überall aber beruht sie auf dem Gedanken der Solidarität der Nationen und des Fortschritts, wie ihn die gemeinsame Arbeit der Naturwissenschaften und ihrer Anwendung hervorgebracht hatten. Überall leben Forscher und Gebildete in dem Bewußtsein der Souveränität des Geistes, kraft der Herrschaft des Verstandes, der jedes Ding, jeden gesellschaftlichen Zustand, jede Überlieferung der Untersuchung unterwerfen kann. Und überall ist der Maßstab für die Beurteilung der Religiosität ihre Übereinstimmung

der Grundannahme, Wert und Ziel der christlichen Entwicklung habe den Maßstab an dem ursprünglichen Christentum. Die katholische Kirche versuchte, die Prinzipien ihres Systems in das Urchristentum zurückzuverlegen, der Protestantismus faßte die Leistung der Reformation als Rückkehr zum Urchristentum auf, und selbst die neue wissenschaftliche Theologie hielt von Lessing und Semler ab ihren Glauben für den Vollzug der reformatorischen Tendenz, das Urchristentum herzustellen. Eine objektive Forschung, welche in die innere Struktur der Perioden des Christentums und ihren Zusammenhang mit dem Verlauf der europäischen Kultur eindringt, wird immer mehr ...

Die Religion Jesu war eine innerliche, von dem jüdischen Kultus unabhängige Beziehung der Liebe, des Vertrauens und der Beseligung zum himmlischen Vater, und von da fließend eine Liebesgemeinschaft, die unabhängig von dem Staat, von der Synagoge, den Berufsordnungen die Kinder Gottes als Brüder verband. Darin lag eine ewige religiöse Stellung zum Unsichtbaren. Aber das Bewußtsein seiner religiösen Mission, von dem dieser Jesus so getragen wurde, fand in dem Glauben seinen Ausdruck, er sei der von den Propheten vorausgesagte Messias: als solcher erwartete er, daß das messianische Reich vom Himmel herabkommen werde: in diesem Vertrauen zog er in Jerusalem ein, litt und starb. Und der Glaube seiner Jünger entwickelte sich in der Spannung, welche die Erwartung seiner Wiederkunft hervorrief: eben diese Spannung verstärkte die weltfremde Innerlichkeit der Liebe, in der sie von jedem Verhältnis zu den Volksgenossen, dem Staat, den Ordnungen der Welt sich abwandten. So war in Jesu und entwickelte sich weiter in seiner Gemeinde eine Seelenverfassung, welche total von dem religiösen Gemütsleben eines Franz von Assisi, eines Luther, Zwingli, Cromwell, Gustav Adolph, der Quäker, der Pietisten, der Unitarier, Carlyles oder Schleiermachers verschieden war. Diese religiöse Seelenverfassung konnte weder damals dauern, noch konnte sie in irgendeinem der großen Religiösen wiederkehren — trotz ihres Willens, (sie) zu erneuern. So sind die großen Kräfte, welche mit dem Schwinden der Erwartung der Wiederkunft wirksam gewesen sind, nur die Hilfsmittel gewesen, diese Seelenverfassung in eine neue überzuführen, welche die Unbefriedigung in jener forderte. Die katholische Kirche entstand. Aus ihrem Schoß ging als ihre höchste religiöse Leistung die neue monchische Religiosität hervor, die nun doch trotz dieses Strebens, Christus wiederzuleben, einen neuen religiösen Gehalt hatte. Gehorsam gegen das himmlische System bis zur Willenlosigkeit ist ein neues Moment; Askese, besonders Ehelosigkeit: all das sind Anspannungen im Aufgeben persönlicher Selbständigkeit. Ebenso der Gegensatz von fides implicita und religiösem Leben. Organisation der Kirche.

Die Religiosität der Reformatoren, welche ... *Hier bricht die Niederschrift ab.*

mit der von der Wissenschaft erworbenen Wahrheit und ihre Wirkung auf die Lebensführung. Wir sind seitdem alle gewöhnt, mit Lessing und Kant eine Religion abzuschätzen nach den moralischen Wirkungen, die sie hervorbringt. Und trotz der Einseitigkeit dieses Maßstabes enthält derselbe doch einen bedeutsamen Kern von dauerndem Wert.

In den protestantischen Ländern tritt noch ein anderes Moment hinzu. Hier ging man auf die Religion Christi zurück; Locke, Lessing, Kant waren die Führer dieser Richtung: sie entdeckten in dieser Religion Christi einen Idealismus der Freiheit und der moralischen Würde, der von der sittlichen Selbständigkeit der Person ausging und in der Religion deren Verhältnis zu einem höchsten moralischen Wesen sah. Es war gleichsam das abstrakte und verstandesmäßige Schema des lebendigen Verhältnisses Jesu zu Gott.

Wie hätte von diesem Standpunkt der Aufklärung aus die Mystik, die in der Natur des religiösen Verhältnisses liegt, seine dunkle irrationale Tiefe erreicht werden können? Irgendein Erlebnis von Einssein mit Gott liegt den universalen, aus der Tiefe der schöpferischen religiösen Person entsprungenen Religionen immer zugrunde. Indem die Aufklärung eben dies Moment ausschied, bekämpfte, mußte sie sich zur Erforschung der Religionen unfähig erweisen. Sie hat vieles zerstört, was in der Seele des Menschen, der die Ergebnisse der Wissenschaft in sich aufgenommen hat, nie wieder aufgerichtet werden kann. Sie hat für dies ihr Werk der Auflösung die Methoden der Kritik und der Interpretation geschaffen, welche die Grundlage für das Studium der Religionen geworden sind. Nur durch diese Methoden dringen wir durch die Nebel der Legende zu der historischen Wirklichkeit vor. Sie hat in ihrer historischen Kausalerklärung ein wenn auch noch nicht ganz angemessenes Verfahren geschaffen, den Zusammenhang der geschichtlichen Erscheinungen aufzufinden. Aber die Bedeutung der Religionen und ihren großen Entwicklungsgang zu erfassen, war sie nicht fähig.

Aus der inneren Entwicklung der christlichen Religiosität entstand während desselben 17. und 18. Jahrhunderts eine Bewegung, welche die Forschungsarbeit der Aufklärung erst zu ihrem Ziel hinzuführen imstande war. Die katholische Mystik von Port-Royal, die englischen und dann die amerikanischen Sekten, der deutsch-protestantische Pietismus sind einzelne Formen dieser Bewegung. Hinter diesen Formen liegt ein Gemeinsames. Ein Drang, persönlich die Innerlichkeit der Religion zu erleben. So vollzog diese Bewegung eine Verschiebung in dem Wertverhältnis zwischen dem religiösen Erlebnis und den Wirkungen der Kirche, der Sakramente der Überlieferungen

auf die Seele. Diese Verschiebung entspricht dem zunehmenden Bewußtsein der Person von ihrem Wert. Die letzte Instanz für die religiöse Wahrheit wird nicht in den Zeugnissen der Schrift, sondern im Erlebnis gefunden, und die Schrift ist die Anweisung zu solchen Erlebnissen. <Diese Bewegung> war notwendig geworden durch die Arbeit der Aufklärung, welche Tradition und Dogma zersetzte. Und die Kraft dieses Vorgangs wird verstärkt durch die überall vordringende Methode der Erfahrung. Die großen Mittel zum Glauben, die in den Einwirkungen der Kirche durch ihr Glaubensbekenntnis, die Sakramente und die Predigt — nicht zuletzt durch den Einfluß der Geistlichkeit stattfinden, treten zurück hinter den einsamen Vorgang in der Seele und den unorganisierten Austausch der religiösen Erfahrungen. Die religiöse Verstandeserkenntnis wird zurückgestellt hinter den Prozeß, der in der Totalität des Seelenlebens sich vollzieht, der aus dem Leben selber entspringt.

Der Ort, wo diese Erfahrungen entstehen und ausgetauscht werden, ist die Sekte, die pietistischen Kreise, die katholischen Laiengemeinschaften.

Also die zunehmende Besinnung der Menschen über sich selbst, die psychologische Beobachtung, das Dringen auf Erfahrung, die wachsende Selbständigkeit der Person, die das Gesetz ihres Lebens in sich selbst suchte — das war die Umgebung, welche unablässig auf die religiöse Bewegung wirkte. Und diese Einwirkung der fortschreitenden Kultur mußte nun auch dahin drängen, was die religiöse Bewegung hervorbrachte, zum Gegenstand der Reflexion, der Forschung zu machen. Pascal, Arnauld, Fénelon, Lavater, Hamann, Herder sind die Repräsentanten dieser Richtung, die vom religiösen Erlebnis zur Erforschung des religiösen Geistes fortgeht. Die folgerichtigste Entwicklung dieser auf das religiöse Erlebnis gegründeten Forschung fand in England und Amerika statt, wo ein unermeßlicher Stoff in dem Leben der Sekten sich anhäufte: hier fand die Psychologie der Religion ihre klassische Ausbildung. Das bedeutendste Werk dieser Richtung ist: „Die religiöse Erfahrung in ihrer Mannigfaltigkeit“ von dem hervorragenden amerikanischen Psychologen William James.¹

¹ Ich möchte hier nachdrücklich auf dies Werk aufmerksam machen; das in ihm aufgehäufte Material ist vielfach im nachfolgenden benutzt. Es liegt auch in einer vortrefflichen Übertragung von Georg Wobbermin vor (Leipzig 1907). Es war freilich nur möglich, weil es die ganze moderne religionsgeschichtliche Literatur, ja die fortschreitende religiöse Bewegung selbst hinter sich hatte. Es bezieht sich allerdings vornehmlich auf die Erfahrungen der religiösen Sekten von England und Amerika. Der deutsche Leser wird viel Gelegenheit zum Kopfschütteln haben, wenn er hier eine Erklärung des religiösen Prozesses findet, die mit dem in Amerika so verbreiteten Spiritismus in nahem Zusammenhang steht. Aber viel öfter wird er durch

Der Pietismus ist es gewesen, der die Jugendentwicklung von Semler, dem großen Begründer der Bibelkritik in Deutschland, und von Kant, dem tiefsinnigen Interpreten des Christentums, bestimmt hat. Und aus der kleinen vom Pietismus bedingten Sekte der Herrnhuter sind gleichzeitig dann Fries, Novalis und Schleiermacher hervorgegangen, von denen das Verständnis der Religiosität in dem neuen Sinn des Rückgangs von Dogma und Organisation auf das religiöse Erlebnis selbst eine starke Förderung empfing. Aber diese Männer ließen <die> herrnhutische Religiosität ihrer Jugend hinter <sich>; nur die Nachwirkung in ihrer Seelenverfassung, die Richtung auf das Erlebnis des Unsichtbaren dauerte in ihnen fort. Wieder war es die Verbindung dieser Richtung mit der neuen Kultur und Philosophie, wie sie sich gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt hatte, welche in ihnen eine neue Stufe der Religiosität hervorrief.

Das wichtigste Moment, das aus der allgemeinen Kultur auf sie wirkte, war die deutsche Transzendentalphilosophie, wie Kant, Fichte und der junge Schelling sie ausbildeten. Und zwar blieb Fries bei Kant stehen, Novalis und Schleiermacher aber sind durch Fichte vornehmlich bestimmt. Schleiermachers religiöses Genie hat in den Reden über Religion das entscheidende Wort gefunden. Von ihm ist dann Hegel, wie sich neuerdings gezeigt hat, in der Religiosität und <den> Religionsforschungen seiner Jugend erheblich beeinflusst worden. Und auch die religiöse Restauration ist durch die Vermittlung Friedrich Schlegels von der Romantik, von Novalis und Schleiermacher bedingt gewesen. Ein mächtiger Strom neuen religiösen Lebens geht so von der Verbindung der Religiosität christlichen Erlebnisses mit der Transzendentalphilosophie aus. Denn auch Carlyle und Emerson verbinden die Religion des Erlebnisses, und zwar wie es sich in ihrer Heimat entwickelt hatte, mit der deutschen Transzendentalphilosophie.

Ich versuche, das neue Verständnis der Religiosität, wie sie in dieser Verbindung entstand, näher zu entwickeln.

Transzendentalphilosophie war die große philosophische Bewegung, welche aus der Richtung des Geistes in seine Tiefen entstand, wie sie von Leibniz ab in der deutschen Kultur sich entwickelte. Diese Richtung entfaltete sich bei uns, die wir von der Teilnahme an der großen aktiven wirtschaftlichen und politischen Arbeit abgesperrt waren; alle Kräfte wandten sich nach innen. Die aktive Energie des friderizianischen Staats hatte nachgelassen. Poesie, Wissenschaft, Spekulation beschäftigten hier die begabtesten Männer. Da mußte von

das psychologische Genie von James in dem Verständnis der religiösen Erlebnisse sich gefördert finden.

den sichtbaren Erscheinungen der geistigen Welt der Blick zurückgehen zu den nicht in das Bewußtsein fallenden Bedingungen derselben. In der Dichtung machte diese Richtung sich geltend als der Wille, in jedem Geschehnis die allgemein menschlichen Züge zu erfassen. Shakespeare lebt in der Individualität der Erscheinungen, Goethes Faust und Schillers Wallenstein suchen in ihren Helden die Macht des allgemein Menschlichen zu erfassen. Auf der Grundlage solcher Stimmungen entwickelte sich die Transzendentalphilosophie. Sie ging aus von dem Problem des Wissens und dem des moralischen Wollens. In beiden Tatsachen fand sie ein durch alle Individuen hindurchgehendes Allgemeines; es ist wirksam in jedem einzelnen Menschen: es spricht sich aus in der Tatsache der Allgemeingültigkeit unseres Denkens und der für alle geltenden Verbindlichkeit des moralischen Gesetzes. Und beide Tatsachen sind innerlich im Ich nach Fichte verbunden, vermöge eines Zusammenhangs von Handlungen, welcher dessen unbewußte Tiefe ausmacht und seine Entwicklung bestimmt. Und wie nun auch das Auftreten dieses selben Zusammenhangs mit seiner allgemeinen Geltung in allen menschlichen Individuen gedacht werden mag — als Ausdruck der Weltordnung, als allgemeiner Geist, dessen Objektivierung die Natur ist —: in dieser Transzendentalphilosophie von Fichte und dem jüngeren Schelling öffnet sich in der unbewußten gesetzlich und sittlich gestaltenden Energie des Ich eine Verbindung desselben mit dem göttlichen Zusammenhang der Dinge. Die Trennung von Seele und Gott, ihr bloß begriffliches Verhältnis in der Aufklärung, ist überwunden. Eine neue Freiheit der Religiosität ist erreicht. Der Weg ist geöffnet für das Verständnis der Religiosität. So sind der spätere Fichte, Schelling, Hülsen, Berger, Hölderlin zu dem Unendlichen gelangt, das in allem Endlichen sich offenbart, und man verstand nun die Intuitionen der Religion. Das Erlebnis des Ich, das sich eins fühlt mit dem unendlichen Zusammenhang der Dinge, mit dem allgemeinen Geist, mit der Seele der Natur, trat in das religiöse Leben der Zeit und ihre religiöse Forschung. Die Mystik, welche die philosophische Konstruktion Spinozas insgeheim leitet, wurde wiederverstanden.

Wie verschieden war nun diese Mystik, wie Schleiermachers Reden über Religion sie verkünden, von der des heiligen Franz oder Eckehart! Jene war mit der christlichen Tradition und Disziplin aufs engste verbunden: diese war frei. Jene beruhte auf dem seltenen Erlebnis der Vereinigung mit Gott: diese auf einem stetigen höheren Bewußtsein, das vom Verhältnis zum unsichtbaren Zusammenhang der Dinge getragen ist, wie er aus den beständigen Wirkungen dieses Zusammenhangs auf die Seele entspringt. Jene entwertet von der Beziehung zum

Übersinnlichen <aus> das Weltleben: diese bejaht und heiligt es durch sie. Bejahung des Weltzusammenhangs, Freude, heilige Freude ist daher das Grundgefühl von ihr: sie gibt der Kunst, der Wissenschaft, der Philosophie, dem Sittlichen eigenen Wert und freien Raum. Jede dieser Stellungen des Geistes zur Welt wird als unabhängig, als ein in sich geschlossenes Ganzes anerkannt. Jede ist unabhängig von der religiösen, und diese ist es von ihnen. Die Moral als solche weiß nichts von der moralischen Weltordnung; Erkenntnistheorie überschreitet ihre Grenzen, wenn sie von den endlichen Subjekten, in denen Allgemeingültigkeit auftritt, zu einem überindividuellen Ich fortgeht, und die Naturwissenschaft wird unrein und unkritisch, so oft sie aus der Totalität der Natur und aus ihrer Gesetzmäßigkeit den Sinn der Welt deuten, zur Weltseele aufsteigen will. Religion muß eine eigene Stellung zur Welt sein, von einem eigenen legitimen Ursprung, oder sie ist ein unreinliches Gemisch, eine unkritische Grenzüberschreitung des sittlichen oder des wissenschaftlichen Bewußtseins. Es gibt ein religiöses Erlebnis, das legitim, selbständig, ursprünglich und unzerstörbar im Seelenleben wirksam ist, und dieses Erlebnis ist der Ursprung aller Dogmen, Zeremonien und Organisationen gemeinsamen religiösen Lebens. Das war die große Entdeckung Schleiermachers in den Reden über Religion.

Und das ist nun vielleicht das Tiefste in Schleiermachers universalen Intuition: dies religiöse Erlebnis enthält in sich den Erklärungsgrund für die Mannigfaltigkeit der Religionen und den Rechtsgrund für ihre Legitimität. Religion ist Anschauung und Gefühl, welche durch die Wirkungen des Universums auf das individuelle Ich hervorgerufen werden. Wie unsere Seele durch die Sinne den Eindrücken der einzelnen Dinge geöffnet ist: so erfahren wir das Universum in den Anschauungen und Gefühlen, die von seiner Einheit ausgehen, und zwar ruft jede Einwirkung das Erlebnis der Verschmelzung unseres individuellen Daseins mit ihm hervor. In dieser mystischen Einheit des endlichen Menschen mit dem Unendlichen werden wir der Realität desselben inne. Wie die Einwirkungen auch nach Zahl und Verschiedenheiten unendlich sind, und ebenso die Individuen und Stellungen, die diese Einwirkungen empfangen, so offenbaren sich im religiösen Erlebnis immer neue Züge des Universums. Unmöglich, sie in einem System zu vereinigen: es gibt keine universale Religion, und es gibt kein gültiges objektives System religiöser Sätze. Es gibt nur in den religiösen Genien eine innere Beziehung dieser religiös erfaßten Züge des Universums, und dieser Zusammenhang, in seiner ganzen Individualität und der Freiheit seiner Bestandteile zueinander ist die Religion: Dogmatik ist nur ihr sekundäres Produkt. Und wo auch Reli-

gion auftritt, erlebt sie die Realität des Unendlichen, und jeder Zug desselben, der in ihr erlebt wird, ist religiöse Wahrheit.

So ist der Schleiermacher der Reden nicht Religionsforscher, er ist nicht einmal als Theologe zu bezeichnen: er ist Verkünder einer neuen Religiosität.

In Schleiermachers Reden verbindet sich aber mit der Energie der neuen Religiosität die Richtung der Besinnung auf das allgemeine Wesen der Religion. Hieraus ergibt sich die Begrenzung dieser Besinnung durch die Bestimmtheit des Erlebnisses nach <der> Kultur der Zeit und des Orts wie <nach> der individuellen Lage. Schleiermacher erlebt Religion, wie sie aus dem Drang seiner Zeit in seinem Genie hervorging und wie sie der höchsten Schicht der Bildung jener Tage zugänglich war. In ihm ist eine einzige Verbindung von prophetischem Erlebnis und wissenschaftlicher Kraft, die es sich zum Gegenstand macht. Darum ist seine Religionswissenschaft nicht aus dem objektiven Verständnis der objektivierten Religionen entsprungen, sondern aus der religiösen Produktivität selbst. Sie führt so in Tiefen der Selbstbesinnung über das religiöse Schaffen, die sich niemandem vorher so aufgeschlossen haben, und sie muß zwar als Produktivität geschichtlich, menschlich und individuell bestimmt sein: aber wie sie die ganze Vergangenheit der europäischen Frömmigkeit in sich trägt, über diese hinaus zu einem Eigenen, Neuen gelangt, trägt sie in sich die Kraft, auch für das ihr Fremde ein tieferes Verständnis zu gewinnen und in zukünftige Gestaltungen des religiösen Lebens vorauszublicken; seine prophetische Gestalt steht auf einer Höhe der religiösen Entwicklung, von der aus man deren Weg weithin rückwärts überblickt.

Er kam aus der Brüdergemeinde, und in dieser aus dem Pietismus erwachsenen Sekte hatte der Knabe mit seinen Genossen deren persönliche Religiosität, ihre Erleuchtungen, ihren Austausch religiöser Erfahrungen erlebt. Auch als er nun den Rationalismus durchlebte, war der Zusammenhang mit dem Unsichtbaren ihm eine erlösende Macht, nicht eine bloße Doktrin. Er suchte ihn im Erlebnis, nicht durch Schlüsse oder Postulate wie die seine Jugend umgebende Schule Kants. Wie er nun aber den moralischen Idealismus Kants, von dem auch er ergriffen war, fortgestaltete durch die Idee seines Sichauswirkens in der unendlichen Wertmannigfaltigkeit der Individualitäten, lag eben darin das Eigentümlichste seiner weltbejahenden, weltfreudigen, pantheistischen Mystik, daß er von <der> Idee der Menschheit aus den Weg zur Auffassung des göttlichen Weltzusammenhangs gewann. Die Menschheit in der Fülle ihrer individuellen Gestalten, wie sie im Tun erlebt, in Streit und Liebe verstanden werden, wurde ihm der Schlüssel

für den Geist der Welt, das Unendliche, die Gottheit: so erhob sich ein neuer Glaube, den wir dann in Novalis, in Carlyle, in Emerson, in den Unitariern wirksam sehen — Glaube an einen im Universum wirk-samen geistigen Zusammenhang, als eine geistige Kraft, ausstrahlend in der vieldeutigen individuellen Aktivität, ein Pantheismus der Welt-bejahung, welcher die Realisierung eines Ideals als das Göttliche in der Welt erlebt.

Aber diese seine Religiosität war ihm nur eine einzelne indivi-duelle Gestalt in dem fortrollenden Strom religiösen Lebens. Je mehr sie der Ausdruck seiner Bildungsgeschichte war: desto weniger beanspruchte er für sie allgemeine Geltung. Er sah von der Naturanschauung eine andere neue Gestalt des religiösen Lebens in Novalis und dem jungen Schelling sich erheben. Er erwartete mit Lessing kommende Offenbarungen des religiösen Geistes. Religion ist ihrem Wesen nach für ihn in individuellen Gestalten da. Wenn er also von seinem Erlebnis ausging, so suchte er in ihm die Züge des allgemeinen Wesens der Religion. Er verfuhr dabei nicht methodisch, sondern intuitiv. Seine Abgrenzungen sind nicht immer klar in den Reden. Er schaute, und schaute in neue Tiefen des religiösen Lebens, und er nahm in den Umfang der Religion neue Gestalten derselben auf, die den Begriff der Religion und den Horizont des Religionsforschers erweitert haben.

Schleiermachers Stellung in der Geschichte der Religionsforschung ist darum einzig, weil hier ein religiöses Genie in bewußter, wissen-schaftlicher Reflexion auf sich selbst das Erlebnis der Religion aus seinen Tiefen heraushebt. Damit war die Möglichkeit eines neuen Ver-ständnisses der objektiven Einzelreligionen gegeben. Diese seine zen-trale Bedeutung ist nicht so sichtbar als die der Interpreten der objek-tiven Religion, weil sie unsichtbar die Religionsforschung durchdringt. Aber man braucht nur daran zu erinnern: Hegel, der andere Denker, der neben Schleiermacher in die Tiefen des religiösen Erlebnisses zurückging, empfing von den Reden Schleiermachers eine außerordent-liche Anregung; ebenso dann Novalis und Schlegel; Bauer, Strauß, Zeller, die Begründer der biblischen Kritik und der Geschichte des Christentums waren von ihm ebenso wie von Hegel bestimmt; dieser ganze Strom der Interpretation der Religion fließt dann auch durch das Studium der anderen Religionen hindurch.

Und Schleiermacher selbst hat nun, als Professor der Theologie, das Christentum wissenschaftlich zu bearbeiten begonnen. Er unter-suchte die Legenden, welche Anfang und Ende von Christi Lebenslauf umgeben. Er entwickelte eine Methodenlehre der Auslegung und Kri-tik und ihrer Verwertung für die biblischen Schriften. Von ihm ging die für die Geschichte des Christentums grundlegende Konzeption von

dem inneren strukturellen Verhältnis des religiösen Erlebnisses, des Kultus, der in Legende und Mythos wirksamen religiösen Phantasie, der Dogmenbildung und der kirchlichen Organisation <aus>: die Reden entwickelten diesen Zusammenhang in seiner ganzen inneren Lebendigkeit, wenn auch noch in einer von seinem Erlebnis bedingten Subjektivität, und seine folgende theologische Epoche erhob diese Einsicht zu immer zunehmender Objektivität. Er brachte das Mystische im originalen religiösen Erlebnis zur Anerkennung. Und er hat dann in dem zentralen Werk seiner theologischen Epoche, seiner veröffentlichten Glaubenslehre und der nach seinem Tode erschienenen Lehre von der christlichen Sitte, zwei Wissenschaften, die bei ihm als eine innere Einheit aufgefaßt werden müssen, auf der Grundlage einer Klassifikation der Religionen die innere Struktur des ganzen christlichen Lebenszusammenhangs zuerst in modernerem Geist zur Darstellung gebracht. Er zuerst sah divinatorisch in dem bejahenden, aktiven, das Kulturleben begründenden Charakter des Christentums dessen Grundwesen, und Ritschls historische Würdigung des Protestantismus ist hier ganz von ihm abhängig. Dieses Wesen des Christentums ist nach ihm mit dem Verhältnis des Christen zur Person Christi, in welcher das Ideal der Menschheit realisiert war, und dessen Erlebnis vom Reich Gottes verbunden. Unter den beiden Anschauungen der modernen Theologie, deren eine das Christentum als historisch bedingtes Verhältnis zu Christi Person, die andere in Christus das Symbol der ewigen Wahrheit, der religiösen Einheit mit Gott auffaßt, hat er die erstere in der neueren Theologie zur Anerkennung gebracht. Sein Jugendeindruck von dem mystischen Verhältnis zu Christus erlangte in dem praktischen Verhältnis seiner späteren Zeit als Prediger und theologischer <Lehrer> eine zunehmende Macht über seine Seele. Seine Glaubenslehre ist nur der dogmatische Ausdruck dieses seines zweiten zentralen religiösen Erlebnisses. Die Macht desselben überwand seine wissenschaftliche Besonnenheit. Der Drang der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, dem religiösen Leben im Protestantismus eine neue Festigkeit der Aufklärung gegenüber zu geben, wirkte dabei mit. Zugleich muß man, um die wahren Grenzen seiner Formeln in der Glaubenslehre sich klar zu machen, doch auch erwägen, daß die Glaubenslehre doch eine Darstellung des protestantischen Gemeindebewußtseins zu sein beansprucht.

In allen diesen Punkten war Schleiermachers theologische Epoche eine Fortbildung der Jugendzeit der Reden und Monologe. Die Veränderungen seines Standpunktes waren zu einem erheblichen Teil auch durch die Mängel im Standpunkt der Reden bedingt. Er mußte die Vermischung des Ideals der Religion in seiner Zeit mit den allgemeinen

Wesensbestimmungen der Religion überwinden. Das allgemeine Wesen der Religion mußte reiner herausgearbeitet werden. Die zeitlich bedingte, komplizierte Stellung der Religion zur Moral mußte einem einfacheren objektiveren Verhältnis Platz machen. Ebenso die von Fichte bedingte Auffassung des Verhältnisses von Religion und Philosophie. Und er mußte Raum schaffen für seine Christuslehre. All das geschah aber zugleich nicht ohne Einbuße. Die Fortentwicklung der Philosophie riß ihn mit sich fort. Er glaubte mit ihr den Weg aus den Schwierigkeiten der Reden in einer auf die Identität des Realen und Idealen gegründeten Metaphysik und Ethik zu finden, welche aber im Zusammenhang mit den Reden das Gefühl des Absoluten diesem Identitätssystem zugrunde legte als eine — unfruchtbare — Abstraktion von Religion, jede bestimmte Gestaltung der Religion aber als individuelle Bildung des Abhängigkeitsgefühls zu einer Lebensform neben dem metaphysischen System als ein sich ihm Angleichendes hinstellte. Damit war das metaphysische System als ein rationales Ganzes von nach Allgemeingültigkeit strebendem Charakter hingestellt <und> stand in unauflöslichem Dualismus neben den im Abhängigkeitsgefühl fundierten individuellen religiösen Systemen: Angleichung derselben an jenes war das geschichtliche Schicksal dieser religiösen Systeme. Ihre Formen wurden aus der in diesem ihrem Wesen gegründeten Klassifikation abgeleitet, anstatt aus Verstehen und Analyse. Der tief sinnige Gedanke, das Christentum zu verstehen durch den Rückgang hinter die Dogmen aus einer Bestimmtheit der religiösen Gemütszustände, führte ihn nicht zurück zu der inneren Folge dieser Gemütszustände vom Leben aus, zu dem lebendigen Verlauf selbst: alles wurde ja in diesem Denken zeitloser Schematismus.

Wenn Ritschl und seine Schule historischer dachte, wenn gerade in der historischen Intuition Ritschls der Verlauf des religiösen Prozesses tiefer erfaßt wurde in den konkreten Gestalten der christlichen Religiosität, wenn er den Wert der religiösen Gebilde aus der historischen Wirklichkeit derselben zu verstehen unternahm, wenn er der Theologie freie Bahn schuf, indem er mit dem Neukantianismus jedes rationale metaphysische System ablehnte und so dem irrationalen Charakter der Religion einen freieren, weiteren Raum verschaffte: so war dieser merkwürdige Kopf doch zugleich in eine solche Enge gebannt, daß jede seiner fundamentalen Konzeptionen dadurch, trotz ihres Ausgangs von der Geschichte, der Geschichte nicht gerecht wurde. Der universal-historische Blick der Reden, in dem der Keim der kommenden allgemeinen Religionswissenschaft <lag>, wurde von ihm aufgegeben. Schleiermachers Erkenntnis der Bedeutung der Mystik in der Religion wurde durch einen ungeschichtlichen Haß gegen das Mystische in der

Religion verdrängt. Die Bedeutung des religiösen Erlebnisses in der Geschichte der religiösen Schöpfungen war diesem nüchternen Kopf unverständlich. Daher er auch in der Einschränkung seiner Studien auf das Christentum auch das Erlebnis im Ursprung des Christentums nicht würdigte. Denn die Erfahrung Jesu von dem Wirken Gottes in ihm ist eben nur als mystisches Erlebnis denkbar, als unmittelbare Erfahrung. Und ebensowenig verstand er die Bedeutung der Mystik, in der das Erlebnis Christi selbst <so> wie <die> visionäre Erfahrung des Paulus, <die> Ekstasen der Einsiedler zusammenfloss(en) mit der neuplatonischen Askese und Schauung und Ekstase. In der pantheistischen Mystik, in der Sektenreligiosität und dem Pietismus sah er nur Verfälschung des Christentums.

Das religiöse Erlebnis erfaßt einen über den sinnlichen vom Verstand erfaßbaren Nexus der Dinge erfaßbaren Zusammenhang; der Gehalt dieses Erlebnisses ist dem Verstand unzugänglich, in keinen Begriffen darstellbar: in einem Zustand der passiven Hingabe wird eine reale Wirkung auf den gegenwärtigen bewußten Zustand der Seele erfahren, die nach der Art des Erlebnisses als eine aus jenem unsichtbaren Zusammenhang stammende ausgelegt wird.

Von allen verwandten Zuständen, von Wirkung von Giften, von Trance, von den dem Spiritismus zugrunde liegenden Zuständen, unterscheidet sich das religiöse Erlebnis durch zwei Momente, die in sich zusammenhängen: es ist das Ergebnis einer inneren Folge von Seelenzuständen, welche nach ihrem Zusammenhang auf das Erlebnis hindrängen und in ihm Höhepunkt und Abschluß haben durch die Ruhe, mit der sie die bedürftige, unter der Welt leidende Seele erfüllen; und: das Erlebnis ruft eine dauernde Umgestaltung des seelischen Lebens hervor. Der Zusammenhang dieser beiden Momente manifestiert sich darin, daß die Unbefriedigung der Seele in der aus ihr hervorgehenden inneren Folge von Zuständen in vielen Fällen schon die Leichtigkeit hervorbringt, die Werte des weltlichen Lebens aufzugeben, eine Stetigkeit, in dieser Aufgabe zu verharren, eine damit verbundene Fülle von Erfahrungen über ihre Wertlosigkeit bis zur feinsten Reflexion über sie, eine Fixierung auf <die> unsichtbare Welt, eine Technik dieser Fixierung, durch welche nun für das Erlebnis Fülle, Dauer und Wirkung schon erwirkt sind.

In dem Zusammenhang dieser Momente ist der Ausgangspunkt für die Phänomenologie der Religion. Von dieser Erfahrung aus entstand Arnolds Verständnis der Kirchengeschichte, das Schleiermachers und Neanders. Neander mußte das Moment der Selbstbiographie, des religiösen Rückblicks, der Meditation aus dem äußeren Verlauf der Kirchengeschichte herausheben, ebenso dann die Wirkungen der Re-

ligion in Kultus und Sitte. Das Spezifische in den Formen dieser Gestaltung erfaßte er nicht, ebensowenig das innere Verhältnis der Religionen zu ihrer Organisation. So empfing Ritschl die historische Theologie, sein kühler nüchterner Kopf, sein Genie des Nachverstehens hätten uns weit von hier aus führen können, wenn nicht die dargestellte Enge seines persönlichen religiösen Erlebens und seines historischen Horizontes ihn gehindert hätte.

Alles drängte auf eine universale Fassung des religionsgeschichtlichen Problemes. Hier setzt die allgemeine Religionsgeschichte ein, welche in dem Studium der östlichen Sprachen und ihrer Literatur fundiert wurde. Sie entwickelte sich von zwei Seiten: konstruktiv in Hegel, Bauer, Strauß, Zeller, und vom Verstehen der einzelnen großen Phänomene (und von einzelnen) Kreisen aus in Jakob Grimm, Müllenhof usw., in Max Müller, Deussen, Oldenberg usw., in Usener und Dietrich.

Auf diesen Grundlagen entstand von der Psychologie aus ein neuer Versuch, das Wesen der Religion zu erfassen. William James, ausgerüstet mit einer erstaunlichen Begabung, die Realitäten des psychischen Lebens zu sehen, er zuerst von der bisherigen psychologischen Systematik unbeeinflußt, im Besitz des Hilfsmittels, das in der Annahme irgendeiner Art von Wirkung eines unbewußten Seelischen (liegt): fand er sich in Amerika umgeben von den Sekten, in denen sich das religiöse Erlebnis unabhängig von der Tradition mit großer Stärke geltend machte. Die Kraft des amerikanischen Geistes liegt darin, daß die Menschen, die aus der sozialen Schichtung, politischen Gliederung, Glaubenstradition Europas herkommen, losgerissen von diesen historischen Grundlagen auf einem neuen Boden ein neues Leben begannen. In diesem geriet der Staat unter die Herrschaft des wirtschaftlichen Lebens. Aber die große Rolle, welche die Sekten bei der Einwanderung aus England spielten, entwickelte als eine entgegengewirkende Kraft die Macht des religiösen Erlebnisses und der christlichen Sitten. In unzähligen Bekenntnissen und Selbstbiographien erhielt so dies Erlebnis seine Darstellung. Und tiefe Köpfe, die dies Erlebnis mit den Ergebnissen der deutschen Kultur verbanden, Emerson voran, führten dieses Christentum fort. So entstand die Religionspsychologie Amerikas auf empirischer Grundlage.

I.

Die Religionswissenschaft kann ihr besonderes Problem nur im Zusammenhang mit dem der Philosophie lösen. Als Religionsgeschichte und vergleichende Religionswissenschaft findet sie sich schon auf die Begriffe von Leben, Lebenserfahrung, Phantasie usw.

zurückgeführt: sie bedarf einer Lösung der Frage: wie sind für die Analyse des geschichtlich Gegebenen höhere psychologische Grundbegriffe möglich? Sofern sie darauf angewiesen ist, die Beziehungen der Religion zu Kunst, Metaphysik, Wissenschaft, die allgemeinen Begriffe von Weltanschauung, Ideal, Lebensgestaltung, Sittlichkeit, Pflicht usw. zur Analyse der Religion anzuwenden, muß ihr die allgemeine Lehre vom Aufbau der Geisteswissenschaften diese Probleme lösen. Und sofern schließlich die Probleme vom Wert der Religion überhaupt, vom Werteverhältnis der einzelnen Religionen, von der Wahrheit ihrer Aussagen, von der Zukunft der religiösen Entwicklung den Religionsforscher umgeben, in ihnen das letzte Ziel der Forschung erblickt werden muß, kann sie diese Probleme nicht der Theologie oder einer spekulativen Religions- oder Geschichtsphilosophie überlassen: sie würde damit freiwillig abdizieren: sie würde den natürlichen Zusammenhang des Wissens, der auch in den Geisteswissenschaften zur Leitung des Lebens geht, aufgeben und Pseudowissenschaften das Feld überlassen.

Da nun dieses große Problem dringend ist durch die scheinbare Konsequenz der historischen Forschung, nach welcher aus dem Widerspruch der religiösen Aussagen in den verschiedenen Religionen sowie aus der Bildungsgeschichte dieser Aussagen ihre Wahrheit ganz problematisch wird, so muß die Religionswissenschaft schließlich die Wunde heilen, die sie geschlagen hat.

So ergibt sich das Resultat: Die Probleme der Religionsgeschichte sind nur lösbar in einem allgemein wissenschaftlichen Zusammenhang, welcher von den philosophischen Untersuchungen abhängt; dieser Zusammenhang muß aber objektiv gültige Erkenntnis sein, die über allen unbeweisbaren Weltanschauungen steht, sonach nicht im alten Sinn metaphysisch; und er braucht auch wie jede systematische Geisteswissenschaftsgrundlegung nur die für solche erforderlichen Sätze zu umfassen.

1.

Alles Wissen, auch die Religionswissenschaft, bedarf zunächst der Aufklärung über sich selbst in der Logik als dem Bewußtsein von den in der Allgemeingültigkeit der Urteile enthaltenen Verhältnissen, die im Denkbereich bestehen. Zu der Evidenz, die so entsteht, tritt das Überzeugungsgefühl, das die Objektivität der Urteile enthält: es beruht auf dem Enthaltensein des Denkbereichs im Wahrnehmungs- und Erlebnisbereich nach den Gesetzen und Formen des Denkens.

In dieser Tatsache, daß im Denkbereich das Wissen durch allgemeingültige Urteile konstituiert wird, ist ein Apriori als Bedingung

nicht enthalten. Von der Analyse dieser Tatsache in der Logik (analytische Logik) ist die Erkenntnistheorie durchaus verschieden. Sie hat sich an der Analyse der Wissenschaften in der Richtung auf ihre Voraussetzungen entwickelt. Sie hat mit den Naturwissenschaften begonnen und von hier aus die Phänomenalität ihres Gegenstandes festgestellt. Diese Analyse erwies sich aber unfähig, den Skeptizismus zu überwinden. Streit zwischen Kant, Änesidemus, Maimon, Fichte usw. Diese Untersuchungen wiesen von selbst zurück auf das Ich. Überwindung seiner Auffassung als Denksubjekt. Totalität, Leben usw.

2.

Es ist zunächst festzustellen, daß alle Aussagen, welche in der Religion, Kunst, Weltanschauung, Metaphysik auftreten, gänzlich zu unterscheiden sind von denen, welche die allgemeingültige Wissenschaft über diese Gestalten der Geisteswissenschaft ausspricht. Die Geisteswissenschaften enthalten die in der Zeit obwaltenden Beziehungen, die Relationen des Wirkungszusammenhangs, der Wertgebung, Zweck und Mittel, angewandt dann Chronologie, Kritik, Auslegung usw.

3.

Leben ist der Wirkungszusammenhang, der zwischen dem Selbst und seinem Milieu besteht. In diesem Wirkungszusammenhang ist die Totalität des Seelenlebens in der Folge der Gemütszustände (das Wort als <Ausdruck für> Totalität genommen) wirksam.

Es ist nur eine andere Seite dieses Verhältnisses, wenn man das Ganze des Lebens in seinem Verhältnis zur Natur und in seinen inneren Verhältnissen auffaßt. Denn wie eng man die Beziehungen dieses Ganzen zu den Individuen auffaßt: immer ist in den Individuen der Teil usw. Diese Beziehungen individualistisch oder gesellschaftlich zu fassen, ist <erst> Ergebnis.

II.

Religion ist ein seelischer Zusammenhang, der wie Philosophie, Wissenschaft und Kunst in Individuen als ein Teilinhalt derselben wiederkehrt und sich in seinen Erzeugnissen auf die mannigfaltigste Art objektiviert. So ist er im religiösen Erlebnis und den Objektivationen desselben auf doppelte Weise gegeben. Das Erlebnis bleibt immer subjektiv: erst das im Nacherleben begründete Verstehen der religiösen Schöpfungen ermöglicht ein objektives Wissen von der Religion. Daher hat an diese das methodische Verfahren der Bestimmung ihres Wesens sich zu halten. Und zwar existiert die Religion in mannigfachen Gestalten, deren jede einen besonderen konkreten Zu-

sammenhang bildet. Jede dieser Religionen hat eine Geschichte, und diese historisch sich auslebenden Gebilde können alle dem vergleichenden Verfahren unterworfen werden, um das ihnen gemeinsame Wesen der Religion zu erfassen.

Hier tritt nun aber ein Zirkel auf ...*)

III.

Anthropologie.

Das Seelenleben kann durch verschiedene Methoden aufgeklärt und analysiert werden. In jeder derselben greifen Erleben und Verstehen ineinander, denn nur Verstehen umfaßt den ganzen Horizont des Seelenlebens und nur Erleben klärt seine Tiefen auf, und diese werden auch nur auf Grundlage hiervon dem Verstehen zugänglich. Dem Leben selbst steht die Methode am nächsten, welche Abfolge und Koexistenz der konkreten seelischen Zustände beschreibt und zergliedert. Das Bewußtsein zeigt Veränderungen, welche im Mittelpunkt des Seelenlebens stattfinden und sich über das Bewußtsein ausbreiten. Die anthropologische Methode beschreibt und zergliedert also die Abfolge der konkreten Gemütszustände: sie findet diese bestimmt durch eine innere Bewegung vorwärts und die äußeren Einwirkungen. Die von innen bestimmte Bewegung ist einer vorwärtsdrängenden Energie zu vergleichen. Als Momente dieser Energie erkennen <wir> den Strukturzusammenhang und die in jeder Bewußtseinslage enthaltenen Momente von Unbefriedigung, Dissonanz, Leid. Wo diese nicht wirken, kann das Gefühl in einem Ruhezustand verbleiben, in dem nur seine Summierung Veränderungen hervorruft. Ob noch andere Annahmen für die Energie erforderlich, bleibt hier unbestimmt. Und die Mitwirkung vom Totalzustand unabhängig(er) weniger merklicher Zustände tritt zu dieser Abfolge hinzu.

Die anthropologische Forschung ist benachbart der Dichtung. Das Erlebnis wird hier in der Phantasie nach der ihm einwohnenden Bedeutung ausgebildet, und so wird hier das Verhältnis des seelischen Verlaufes zum umgebenden Leben in seiner konkreten Realität dargestellt.

* Hier bricht das Manuskript ab.

ANMERKUNGEN

Versuch einer Analyse des moralischen Bewußtseins.

Die Abhandlung hat Dilthey 1864 bei seiner Habilitation der philosophischen Fakultät in Berlin im Manuskript eingereicht (zusammen mit der 1860 gekrönten Preisschrift über die Hermeneutik von Schleiermacher und einigen schon gedruckten Abhandlungen). Die Habilitation erfolgte am 17. Juni 1864 mit einer öffentlichen Antrittsvorlesung: *De Platone a Schleiermachero restaurato*; die Probevorlesung vor der Fakultät handelte „Über die Beziehungen der Erkenntnislehre des Spinoza und seiner metaphysischen Grundbegriffe“, 9. Juni 1864. Die Habilitation erfolgte kurz nach der Promotion in Berlin, die am 16. Januar 1864 mit der öffentlichen Verteidigung seiner Dissertation abschloß: *De principiis ethicis Schleiermachi*, Berolini 1864.

Die Habilitationsschrift blieb ungedruckt; sie ist hier abgedruckt nach dem Manuskript von 1864 (Nachlaß C. 108 fol. 1—84), das Dilthey 1911 für diese Sammlung hergab. In dem Manuskript fehlt das Titelblatt; der Titel konnte aus den Akten im Archiv der philosophischen Fakultät zu Berlin ergänzt werden. Die beiden Abschnitte sind im Manuskript als erstes und zweites „Buch“ bezeichnet. Die fortlaufenden Nummern — in unserm Abdruck I 1 bis 7, II 1 bis 6 — als § 1 bis § 13. Bei der Durchsicht für die Veröffentlichung hat Dilthey ganze Stücke eingeklammert: in § 1 den 4. Absatz, § 2 Abs. 3, § 4 Abs. 2 und 3, § 5 Abs. 1 und 3 bis 5, § 7 Abs. 1, § 8 Abs. 3; das ist in unserem Abdruck nicht berücksichtigt. Eine handschriftliche Abänderung findet sich nur zum ersten Absatz S. 1, und ist dort in den beiden Schlußsätzen dieses Absatzes von uns eingesetzt.

Die Seitenüberschriften stammen hier von Dilthey selber: sie sind einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis entnommen, mit dem das Manuskript anfängt.

Über die Möglichkeit einer allgemeingültigen pädagogischen Wissenschaft.

Die Abhandlung erschien in den Sitzungsberichten der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1888, S. 807—832

S. 57 f.: Hier sind die Ergebnisse der vorstehenden Abhandlung von Dilthey aufgenommen.

S. 57, Z. 4 v. u.: Randbemerkung Diltheys: „schon der Ausdruck in Begriffen Interpretation“.

Schulreform und Schulstuben.

Der Aufsatz fand sich im Nachlaß in einem Konvolut, das Diltheys Vorarbeiten für die vorstehende Abhandlung enthielt, C 89 fol. 235 bis 248, in einem druckfertigen, von Dilthey durchkorrigierten Ma-

nuskript mit dem Vermerk: „Für Herrn Dr. Fränzel“, somit zur Veröffentlichung in der Nationalzeitung bestimmt. Er ist Ende 1890 geschrieben. Über seine Absicht, mit diesem ersten, noch „zahmen“ Aufsatz eine Reihe von Zeitungsartikeln zu beginnen, die in die damals, seit der Schulkonferenz von 1890, entstandenen Kämpfe um das Gymnasium eingreifen sollten, äußert sich Dilthey in einem Briefe vom Dezember 1890 an seinen Freund Graf Paul Yorck v. Wartenburg (Briefwechsel Dilthey-Yorck Halle 1923 S. 115).

In dem Schlußsatz ist mit den Berufenen, die das Wort ergreifen sollten, Graf Yorck gemeint.

Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn.

Rede, gehalten zur Feier des Stiftungstages der militärärztlichen Bildungsanstalten am 2. August 1886, im selben Jahr im Druck erschienen.

S. 96 ff.: Von Dilthey in die folgende Abhandlung aufgenommen.

Die Einbildungskraft des Dichters.

Bausteine für eine Poetik.

Die Abhandlung ist erschienen in der Festschrift: „Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zum 70. Geburtstag gewidmet“, Leipzig 1887, S. 304—482. Nach diesem Text ist die Abhandlung hier unverändert abgedruckt. Es sind nur, der Übersichtlichkeit halber, Bezeichnungen der Teile und Unterteile als „Abschnitte“ und „Kapitel“ mit entsprechender Numerierung vom Herausgeber eingefügt, im Anschluß an eine von Dilthey selbst bei einer Durchsicht für die Umarbeitung in einem seiner Handexemplare der Schrift (Nachlaß C 55) angegebene Einteilung, wo die von uns als Abschnitte bzw. Kapitel bezeichneten Teile als „Bücher“ bzw. „Abschnitte“ angegeben sind.

Für die Umarbeitung, in der die Abhandlung zu einem selbständigen Buch ausgestaltet werden sollte, liegen Aufzeichnungen und Pläne aus zwei verschiedenen Zeiten vor: aus dem Anfang der neunziger Jahre und aus der Zeit von 1907 und 1908. Doch zog sich die Fortarbeit an der Poetik durch sein ganzes Leben, so daß in jenen Zeiten auch Alterwogenes und Niedergeschriebenes oder in Notizbüchern Skizziertes zur Verwertung für das Buch zusammengestellt wurde.

Wir teilen im folgenden den Plan für diese beiden Umarbeitungen und eine Auswahl von Fragmenten mit.

I.

Die erste Umarbeitung griff nicht tief in den Text der Schrift ein. Dilthey nahm sie in Angriff nach der Veröffentlichung des an die „Poetik“ anschließenden Aufsatzes über „Die drei Epochen der modernen Ästhetik“ 1892, der in das geplante Buch hineingearbeitet werden sollte, und vor oder während der Abfassung der „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie“, 1894 (V, 139 ff.), in denen er seine im Zusammenhang der Poetik zuerst veröffentlichte Psychologie nunmehr in ihrer Selbständigkeit prinzipiell feststellte. Als Titel der geplanten Buchausgabe ist in dem angezogenen Handexemplar an-

gegeben: „Poetik. Versuch einer Anwendung anthropologischer und vergleichender Methode auf den Stoff der Literaturgeschichte.“ Und als Anordnung:

Erstes Buch. Grundlegung.

Erster Abschnitt. Allgemeine Prinzipien der Ästhetik.

Zweiter Abschnitt. Die erworbenen Einsichten.

Zweites Buch.

Erster Abschnitt. Die Organisation des Dichters.

Zweiter Abschnitt. Selbstzeugnisse.

Dritter Abschnitt. Psychologische Erläuterungen.

Drittes Buch. Verständnis der Wirklichkeit der Dichter.

1. Abschnitt. Die menschlichen Charaktere.

2. Abschnitt. Die Lebensbezüge.

3. Abschnitt. Die Bedeutung des Lebens.

Viertes Buch. Die poetische Technik.

Aus Diltheys Randbemerkungen zu dem Text, die sich in zwei Handexemplaren (Nachlaß C 55 und C 19) finden, ist hier einiges vom Herausgeber ausgewählt.

S. 103: ein anderer Einsatz für den Anfang der Schrift, der vor den ursprünglichen, von uns festgehaltenen Beginn treten sollte:

„Durch die ganze Geschichte der neueren Literatur geht der Einfluß einer Ästhetik, welche für das ästhetische Erlebnis in Auffassung und Schaffen metaphysische Erklärungsgründe findet und so von den metaphysischen Systemen aus die Kunstübung zu leiten und zu regeln unternimmt. Letzte Gründe der gegebenen Wirklichkeit, die in der göttlichen Kraft, der wirkenden Natur, der menschlichen Seele aufgefunden wurden, sind benutzt worden, um die ästhetischen Erfahrungen, die in der Auffassung von Kunstwerken oder in dem Schaffen derselben sich darbieten, erklärlich zu machen. Die Macht solcher großen Prinzipien über das Gemüt, ihre leichte Anwendbarkeit usw. haben dieser Ästhetik eine außerordentliche Stärke gegeben. Denn in dem Menschen ist gegenüber letzten Erklärungen in jedem Bezirk der Erfahrung eine solche Befriedigung, daß er in bezug auf den Beweis höchst genügsam ist.

So geht durch die ganze Geschichte der europäischen Literatur der Einfluß dieser unreinen Erklärungen. Das Kennzeichen dieser Ästhetik ist, daß aus metaphysisch abgeleiteten Prinzipien die Regeln des Schaffens abgeleitet werden. Die Annahme idealer Formen, welche in der Natur verwirklicht sind und deren Nachbildung eine über das Wirkliche hinausreichende Kunst ist, ist unter all diesen Theorien die einflußreichste gewesen. Sie bildete auch die Grundlage für das natürliche System. Die Ästhetik des natürlichen Systems, gegründet auf das Prinzip der Nachahmung, hat die ganze Ästhetik der Aufklärung (bestimmt). Ihr trat dann die Ästhetik der Transzendentalphilosophie gegenüber, welche das Prinzip des ästhetischen Schaffens in die schöpferische Macht des Subjekts verlegte. Und einen hiervon verschiedenen Weg nahm der Positivismus. Diese drei großen Standpunkte sind bedingt in den großen Klassen der metaphysischen Systeme. Und sie bedingen dann den (Einfluß), welchen diese meta-

physische Ästhetik bis zum heutigen Tage hat. Die von Aristoteles geschaffene Poetik . . .“ Hier setzt der Anfang unseres Abdrucks ein.

S. 103, Zeile 6 v. u.: Ebenso hat dann die von Diderot eingeleitete naturalistische französische Ästhetik die ganze Entwicklung der französischen Literatur mit ihren Einwirkungen begleitet.

S. 104, Zeile 11 v. u.: Die metaphysische Ästhetik ist wirkungslos geworden. Der Fall der Metaphysik selbst hat sie in ihren Sturz hineingezogen. Die Unsicherheit aller Erklärungen aus letzten Gründen ist offenbar geworden. Diese Veränderung in dem wissenschaftlichen Denken verbindet sich aber mit einer Erweiterung des Horizontes der Künstler und Ästhetiker, mit neuen ästhetischen Eindrücken, die auf sie einströmen, mit einem neuen Lebensgefühl, das diesen Eindrücken entgegenkommt. So ist eine Anarchie des Geschmacks entstanden. Sie herrscht auf dem weiten Gebiet der Dichtung in allen Ländern.

S. 126/27: 1. Vergleichende Literaturbetrachtung und (beschreibende) Psychologie. 2. Auffassen und Schaffen. 3. Allgemeingültigkeit und historische und individuelle Bedingtheit. 4. Die aus dem Leben aufsteigende Dichtung und die Loslösung der poetischen Welt vom Leben.

S. 127: Jedes Gefühl hat bei einem gewissen Grad von Bewußtseinsregung (Schwelle des Affekts und der Begehrung) in sich das Streben, in eine Ausdrucksbewegung überzugehen oder in einen äußeren Bewegungsvorgang oder in eine innere Handlung. Zugleich ist von mindergradigen Lustempfindungen ab das Streben, dieselben zu erhalten. — Festhalten, Ausdrucksbewegung, Handlung sind sonach in jeder künstlerischen Bildvorstellung mitenthalten als deren triebartiger Bestandteil.

S. 184: Die Bildungsprozesse, in denen die Bilder in den erworbenen Zusammenhang des Denkens und Wollens eintreten und das Typische entsteht.

Hauptsatz: Die Befriedigung, die ein Kunstwerk hervorruft, ist anderseits davon abhängig, daß das in ihm Enthaltene in das Eigenleben durch seinen Charakter von Allgemeinheit und innerer Notwendigkeit als für dasselbe bedeutsam eingeht. Erkennen ist Aneignen. Das Partikulare ist das Fremde. Es stößt als solches ab. Begriff der Bedeutsamkeit oder der Idealität. Diese=eine befriedigende Ausbildung der Bilder usw. zur Aneignung im Zusammenhang mit Vertretung.

Zweiter Hauptsatz. Dieses wird in den einzelnen <Künsten> erreicht. In der Architektur und Musik sind Bestandteile und Verbindungsweisen allgemein und notwendig per se. Besondere Natur der Wirkung hieraus. In Poesie und bildender Kunst vertreten Bilder Situationen.

Dritter Hauptsatz. Das Typische der Poesie — wie im Wissen das Allgemeine des Äußeren, das Notwendige des Inneren — führt durch Vertretung des Allgemeinen und Notwendigen in der partikularen Aneignung in dem erworbenen Zusammenhang eine Reinigung desselben, erhöhtes Bewußtsein des Selbst herbei Lessings Dramaturgie. Aber hier besteht nun die Antinomie, welche so bedeutsam als auf imagina-

tivem Gebiet: das Reale ist irrational. Das Notwendige ist usw. Auflösung im Begriff der Bedeutsamkeit.

Dieser erworbene Zusammenhang geht von den Eindrücken bis zu den sittlich bestimmten Handlungen und muß so als ein Ganzes repräsentiert sein. Prinzip der Totalität des Kunstwerks. Auflösung des Geheimnisses der Repräsentation auf psychologischem Wege durch den Begriff des Zusammenhangs, der Verdichtung, Vertretung usw. Beispiel: Venus von Milo und Platos Ideenlehre. Anaxagoras und Zeus des Phidias. Eroica.

Diese Vertretung wird möglich, weil tatsächlich das Lebensgefühl, der Lebensprozeß, die Gestalt alles Lebendigen (und auch die belebt vorgestellte Natur) teleologisch ist. Prinzip Kants Urteilskraft, aber darwinistisch nach meiner Art = alle Differenzierung und Steigerung hat zu ihrer Voraussetzung, daß das Triebssystem usw. teleologisch im Zusammenhang der Natur ist und so Harmonie möglich ist. Prinzip der Teleologie oder der teleologischen Harmonie als den Künstler leitend.

II.

In der andern, 1907/08 vorgenommenen Bearbeitung sollte die Schrift radikal umgestaltet werden, durch veränderte Verteilung des Textes, Streichung weiter Partien, Zusätze von ganzen Abschnitten. Für den neuen Plan des Buches liegt eine „Übersicht der Poetik“ (Fasc. C 55 fol. 126—138) von Diltheys Hand aus dem Jahre 1908 vor, die indes noch nicht den Charakter des Endgültigen hat.

Erstes Buch. Der Dichter.

Erster Abschnitt. Das Erlebnis.

Erstes Kapitel. Allgemeine Beschreibung.

Zweites Kapitel. Unterschiede in den Erlebnissen. a) Erlebnislagen. b) Erlebnisrichtungen. c) Der Erlebnishorizont.

Drittes Kapitel. Erlebniskreise.

Zweiter Abschnitt. Die dichterische Phantasie.

Erstes Kapitel. Allgemeine Beschreibung der Phantasie.

Zweites Kapitel. Selbstzeugnisse der Dichter.

Drittes Kapitel. Analyse der dichterischen Phantasie.

1. Die Erlebnisphantasie. a) Ausdruck des Erlebnisses. b) Das Eingehen von Erlebnisausdrücken in die darstellende Dichtung.

2. Die dichterischen Phantasiebilder.

3. Sprachphantasie. Rhythmische und Klangphantasie

Dritter Abschnitt. Das dichterische Schaffen.

Erstes Kapitel. Kategorie des Lebens: Bedeutung. Die zweite Schicht. Das Typische in der Dichtung (Begriff und Symbol).

Zweites Kapitel. Die Vision des Dichters in der Phantasie.

Drittes Kapitel. Die Darstellung.

Vierter Abschnitt. Der Dichter und sein Publikum.

Erstes Kapitel. Das dichterische Schaffen und der poetische Eindruck.

Zweites Kapitel. <Allgemeingültigkeit und Übergang zur Geschichtlichkeit jedes Produktes, nicht bloß der Technik.>

Zweites Buch. Das Werk.

Einleitung. Erkenntnistheoretische Grundlegung. (Die Hermeneutik als ein Teil der Erkenntnistheorie.)

Erster Abschnitt. Die Dichtungsarten.

Zweiter Abschnitt. Die Zergliederung.

Dritter Abschnitt. Geschichtlichkeit der Werke, wie sie aus dem Verhältnis von Erleben, Bedeutsamkeit, Schaffensgehalt und Form (also auch Technik) entsteht.

Vierter Abschnitt. Die Geschichtlichkeit der großen Formen der Poesie wie romantisches Epos, Heldenepos, große Gedankenlyrik etc. Es sind historische Kategorien. Übergang in Literaturgeschichte.

Fünfter Abschnitt. Die Funktion der Poesie in der Geschichte der Menschheit.

Für den Anfang des Ganzen, als Einleitung zu Buch I sollte aus der 1887 gedruckten Abhandlung der Abschnitt über „Die Organisation des Dichters“ (in unserm Abdruck S. 127 bis 139) verwendet werden, „in einer Verkürzung, welche das damals schon richtig Gesagte konserviert, erklärende Psychologie ausscheidet“, und mit einer Anmerkung: „Dies war das Programm der in der ersten Auflage vorgelegten Poetik. Es ist hier erhalten geblieben, um zu zeigen, wie alle meine späteren Ideen usw. An die Schrift schlossen sich die anthropologischen Arbeiten, die Strukturpsychologie, mein Aufsatz über Goethe an.“ In einer Notiz für eine Vorrede zu dem geplanten Buch bemerkt Dilthey (C. 55, fol 140): „Was ich hier hinzufüge, sind ein halbes Jahrhundert hindurch gehegte Ansichten. Der Zusammenhang der Konzeptionen von Leben, Erlebnis (Verhältnis von Erlebnis, seinem Ausdruck und dem Verstehen . . .), Bedeutsamkeit als einer Eigenschaft des Lebens, inhaltlicher Psychologie, Aufgabe, Dichtung als Erhebung zu Bedeutsamkeit usw. ist schon in meinen ersten Veröffentlichungen enthalten. Will ich mich auf einen äußeren Anlaß erinnern, der diesen Zusammenhang in mir entstehen ließ, so war es die Behandlung einer Preisaufgabe usw.“ (Gemeint ist die Preisschrift von 1860 über die Hermeneutik von Schleiermacher.)

In der „Übersicht“ ist die Verteilung des alten Textes an die neue Kapitelfolge von Dilthey eingeschrieben, aber von uns nicht mitgeteilt, wegen ihres noch zu vorläufigen Charakters.

Von den Zusätzen sind größere Fragmente zu dem ersten, „das Erlebnis“ betitelten Abschnitt des ersten Buchs trotz ihres vorläufigen, probierenden Charakters wegen ihres systematischen Belanges vom Herausgeber hier aufgenommen und unter dem Titel: „Fragmente“ an das Ende dieser Anmerkung gestellt worden, zusammen mit anderen Aufzeichnungen zur Poetik, die jenen von Dilthey als zentral bezeichneten „Zusammenhang seiner Konzeptionen“ betreffen.

Die in diesen Fragmenten angegebene Richtung auf eine „Terminologie, die nichts mit Empfindung, Gefühl usw. zu tun hat“ (S. 317), sollte in der neuen Auflage durchgeführt werden. Statt „Gefühlskreise“ (S. 148) sollte „Erlebniskreise“ gesagt und der Ausdruck „Erlebnislage“ eingeführt werden: „Erlebnislagen. Schmerz. Willensakt usw. Jede Erlebnislage (<ist>) einheitbildend durch die Struktur, die in ihr

ist.“ Ebenso: „Erlebnisrichtung. Sie ist das Habituelle, das durch die Erlebnisse hindurchgeht. Hier in dem, was wir auch, nicht gut, Gewöhnung nennen, tritt wieder ein vom Innerwerden Verschiedenes auf. An entfernten Stellen des seelischen Zusammenhanges wird auf einmal das Habituelle wieder wirksam. Die Gewöhnung ist nicht, wie bei Ribot, ein abgeschwächter affektiver Akt, sondern die Strukturpsychologie versteht ihn als aus Struktur sich ergebenden viel tieferen Zug. Es ist eine Richtung, die auf unbewußten Strukturverbindungen beruht.“ (C. 55, fol. 201—203.)

Dem entsprechen bestimmte Anweisungen zu durchgreifender Korrektur einzelner Partien in einem der Handexemplare (C. 55), übereinstimmend mit der „Übersicht“:

S. 139 ff. zu dem Kapitel, das anfänglich als ein „Versuch einer psychologischen Erklärung des dichterischen Schaffens“ bezeichnet war, die Anweisung: „Umsarbeiten nach Strukturpsychologie“;

S. 142 ff. zu dem zweiten, die „Bildungsprozesse“ betreffenden Stück dieses Kapitels: „Bildung als Strukturzusammenhang“. „Bildungsprozeß ist ein Zusammenhang von Erlebnissen, in welchen auf Grund einer Verwandtschaft im Strukturzusammenhang eine ihnen gemeinsame Leistung erwirkt wird“;

S. 144 ff. in dem dritten Stück des Kapitels sind breite Partien zwecks Ausschcheidung der „erklärenden Psychologie“ gestrichen, ebenso das ganze fünfte Stück, S. 157—163, und die erste Hälfte des sechsten Stücks, S. 163—165, Zeile 24.

S. 176, Zeile 24—31 gestrichen mit dem Vermerk: „Zu enge Begründung des Stils“. Für die geplante Erweiterung vgl. die folgende Abhandlung über „Die drei Epochen der modernen Ästhetik“.

S. 177: In dem Schlußabsatz sind die ersten vier sowie der letzte Satz — Zeile 7—21, 34—37 — gestrichen mit der Bemerkung: „Befriedigung hedonistisch. Diese hedonistische Ästhetik beruht auf Trugschlüssen. Gleichgewicht. Traurigkeit des Lebens wird nicht aufgehoben. Schillers abstrakter Gegensatz von Reich der Kunst und gemeinem Leben. ... Ein Ungemischtes, das ohne Sonntag.“ Dieser Abwehr des „hedonistischen“ Sinnes des Ausdrucks „Befriedigung“ entsprechen einzelne Korrekturen mit objektiver Wendung:

S. 206, Zeile 23: Statt „gefühlsmäßig umgestaltet“ sollte stehen „nach seiner Bedeutung umgestaltet“. Auch der folgende Satz: „Daher darf in der Dichtung keine Idee gesucht werden“, sollte vorsichtiger gefaßt werden. (Vgl. dazu V, S. 335, Zeile 8 v. u.)

S. 210, letzte Zeile: Statt „eine Befriedigung gewähren“: „eine Bedeutung haben“.

Die folgenden Fragmente sind aus Diltheys Aufzeichnungen zur Umarbeitung der Poetik in Fasz. C 55 entnommen, und zwar:

der erste Absatz aus der „Übersicht der Poetik“ (s. o.), wo dieser Absatz als Skizze für den neuen Anfang — „Vorbetrachtung“ zu Buch I („Der Dichter“) — vorliegt, C 55 fol. 201;

die nächsten zwei Stücke aus Entwürfen zu dem ersten Kapitel des ersten, „Das Erlebnis“ betitelten Abschnitts dieses Buches. Dieses Kapitel sollte eine „Allgemeine Beschreibung des Erlebnisses“ geben.

Abgedruckt sind hier zwei Entwürfe mit der Überschrift: „Das Erlebnis“, C 55 fol. 236—238 und 239—243, das erste Stück ist an zwei Stellen — S. 314, Absatz 1 und Zeile 13 bis 23 — aus einem anderen, „Das Leben“ betitelten Entwurf ergänzt.

Den Abschluß dieses Abschnittes sollte, nach dem Kapitel über die Erlebniskreise, eine „freie Betrachtung über das dichterische Erlebnis“ bilden; eine Skizze dazu, C. 55, fol. 205, ist im folgenden Stück abgedruckt.

Das Fragment mit dem Titel: „Strukturpsychologie“ gehört einer andern, von der „Übersicht“ abweichenden Disposition für die Umarbeitung an, nach der ein so betitelttes Kapitel auf „erkenntnistheoretische Vorbemerkungen“ folgen sollte: C. 55, fol. 215—220. Die Aufzeichnung bricht mitten im Satz ab mit den — von uns fortgelassenen — Worten: „Allgemein: Das, was hier als eine Funktion ermöglichend vorliegt . . .“

Die letzten Fragmente, mit dem — vom Herausgeber im Anschluß an die „Übersicht“ eingesetzten — Titel: „Bedeutung als Kategorie des Lebens“ sind aus Aufzeichnungen früherer Zeit entnommen, die Dilthey für die Umarbeitung 1907/08 hat abschreiben lassen, C. 55, fol. 39 und 290/291.

Fragmente.

Vorbetrachtung.

In Religion, Kunst, Anthropologie, Metaphysik bilden die Erlebnisse die Grundlage, und es gilt nicht nur, sie als gegeben hinzunehmen, es gilt, sie hervorzurufen und zu vermannigfaltigen. Es gilt dann, sie zu bezeichnen, zu vergleichen usw. Freie Betrachtung über diese Schönheit des Lebens und seine Einfachheit. Wie wir auf Erden <wandeln>. Die Tiefe des Erlebnisses.

DAS ERLEBNIS

Erleben ist eine unterschieden charakterisierte Art, in welcher Realität für mich da ist. Das Erlebnis tritt mir nämlich nicht gegenüber als ein Wahrgenommenes oder Vorgestelltes; es ist uns nicht gegeben, sondern die Realität Erlebnis ist für uns dadurch da, daß wir ihrer innwerden, daß ich sie als zu mir in irgendeinem Sinn zugehörig unmittelbar habe. Erst im Denken wird es gegenständlich.

Alles von mir Erlebte, Erlebbare bildet nun <einen Zusammenhang>. Leben ist der Verlauf, der in einem Strukturzusammenhang zu einem Ganzen verbunden ist, der in der Zeit beginnt und in ihr endet, der für den Zuschauer durch die Selbigkeit des erscheinenden Körpers, an dem der Verlauf stattfindet, sich als ein Selbiges, Abgeschlossenes, das beginnt und endet, darstellt, der aber zugleich durch den merkwürdigen Sachverhalt im Unterschied etwa von Auftreten, Wachstum, Abnahme und Ende eines organischen Körpers charakterisiert ist, daß jeder Teil desselben in einem Bewußtsein mit den anderen Teilen durch ein irgendwie charakterisiertes Bewußtsein (Erlebnis?) von Kontinuität, Zusammenhang, Selbigkeit des so Ablaufenden <verbunden> ist.

Ich gebrauche den Ausdruck Leben in den Geisteswissenschaften in der Einschränkung auf die Menschenwelt; er ist hier durch das Gebiet, in dem er gebraucht wird, bestimmt und keinem Mißverständnis ausgesetzt.

Dieses Leben ist zeitlich, räumlich und durch Wechselwirkungen lokalisiert im Zusammenhang des allgemeinen Inbegriffs von Geschehen, der in unsere Erfahrung tritt. Diese räumlichen, zeitlichen, in Wechselwirkung bestehenden Relationen sind aber unterschieden von denen, die im Naturgeschehen stattfinden usw. Wechselwirkung bezeichnet in den Geisteswissenschaften nicht das an der Natur durch das Denken herstellbare Verhältnis, nach welchem Ursachen und Wirkungen als durch das Prinzip *causa aequat effectum* bestimmt erkannt werden können usw. Er bezeichnet vielmehr ebenfalls ein Erlebnis. Dieses kann in Ausdrücken desselben bezeichnet werden durch das Verhältnis von Impuls und Widerstand, Druck, Innwerden des Gefördertseins, der Freude über andere Personen usw. Impuls bezeichnet hier natürlich ebenfalls nicht eine in irgendeiner psychologischen erklärenden Theorie angenommene Kraft, Spontaneität, Kausalität, sondern nur den irgendwie in der Lebenseinheit begründeten erlebbaren Sachverhalt, nach dem wir die Intention auf Ausführung von Bewegungsvorgängen, die auf einen äußeren Effekt gerichtet sind, erfahren. So entstehen die Erlebnisse, die als Wechselwirkung voneinander unterschiedener Personen generell ausgedrückt werden.

Der Ausdruck Erlebnis bezeichnet einen Teil dieses Lebensverlaufs. Als solcher ist er eine Realität, unmittelbar als solche auftretend, ohne Abzug innegeworden, nicht gegeben und nicht gedacht. Der Tod eines geliebten Menschen ist strukturell auf besondere Art mit Schmerz verbunden. Diese strukturelle Verbindung eines Schmerzes mit einer Wahrnehmung oder Vorstellung, bezogen auf einen Gegenstand, über den ich Schmerz empfinde, ist ein Erlebnis. Alles was dieser strukturelle Zusammenhang, der als Realität in mir auftritt, als Realität enthält, ist das Erlebnis. Dies Erlebnis ist abgegrenzt von anderen Erlebnissen dadurch, daß es als ein struktureller Zusammenhang von Schmerz, Wahrnehmung oder Vorstellung dessen, worüber der Schmerz stattfindet, Gegenstand, auf den die Wahrnehmung sich bezieht, ein abtrennbares immanent teleologisches Ganzes bildet. Im Haushalt meines Lebens ist es ein für sich loslösbares, weil es strukturell zu einer Leistung in diesem Haushalt gegliedert ist.

Wie das angegebene Erlebnis, so auch Erkenntniserlebnis, jedes seinen Zweck realisierende Willenserlebnis, jedes künstlerische Erlebnis: Erlebnis bezeichnet einen Teil des Lebensverlaufs, in seiner totalen Realität, also konkret, ohne Abzug, welcher teleologisch angesehen, eine Einheit in sich hat. Er ist nicht Gegenwart, er enthält schon Vergangenheit und Zukunft in sich in dem Bewußtsein von Gegenwart, da der Begriff der Gegenwart keine Dimension in sich schließt, das konkrete Bewußtsein von Gegenwart also Vergangenheit und Zukunft in sich enthält.

Der Religiöse, der Künstler, der Philosoph schöpfen aus dem Erlebnis.

In dem rastlosen Fortrücken, in welchem das Zukünftige immerfort ein Gegenwärtiges wird und dieses ein Vergangenes, in diesem beständigen kontinuierlichen Strom, den wir Zeit nennen, ist Gegenwart ein Querschnitt, der als solcher keine Ausdehnung hat. Denken wir die Zeit, absehend von dem, was sie erfüllt, als eine Linie, so sind die Teile derselben einander gleichwertig. In dieser Kontinuität ist auch der kleinste Teil linear, ein Ablauf, und so wäre kein noch noch so kleiner Teil in ihr (ein Punkt auf dieser Linie). In dem Moment, in welchem das Zukünftige ein Gegenwärtiges wird, versinkt dieses auch schon in die Vergangenheit. Gegenwart ist ein Querschnitt im Strom. Dieser Querschnitt als solcher wäre nicht erfahrbar. Wie wird nun Gegenwart wirklich erfahrbar?

Erfüllung mit Realität ist der Charakter der Gegenwart, im Gegensatz zu der Vorstellung von Realität und deren eigenen Modifikationen in der Erinnerung oder in der Erwartung von Realität und dem Willen, sie zu realisieren. Diese Erfüllung mit Realität ist es nun, die in dem Fortrücken derselben kontinuierlich und immer besteht, während das, was den Inhalt des Erlebens ausmacht, Veränderungen erfährt. So wird diese fortrückende Erfüllung mit Realität erfahrbar, als Erleben im Unterschiede vom Vorstellen des Erlebten oder zu Erlebenden. Ihr Ausdruck ist, daß wir immer in der Gegenwart leben. Gegenwart als ein Erfahrbares ist nicht jener Querschnitt, sondern die Erfüllung mit Realität, welche im Zeitverlauf kontinuierlich fortrückt. Weil hier Kontinuität des Fortrückens besteht, weil in demselben immer Erfüllung mit Realität Charakter der Gegenwart ist, darum besteht Gegenwart immer als dieselbe, und zwar ohne Bruch oder Riß. Alles was für uns als Zeiterfüllung, sonach Lebensfülle da ist, das ist es nur in dieser Gegenwart. Indem das Erlebnis in die Vergangenheit und die Erinnerung zurücksinkt, zieht sich noch mehr dasselbe in einen Zusammenhang, dessen zeitliche Momente nur Bestimmungen seiner Bedeutung im Zusammenhang des Lebens werden. Auf dieser Grundlage entstehen aus den Bestimmtheiten der Zeiterfüllung die Modifikationen unserer Zeitanschauung wie Dauer, Wechsel, Veränderung, Abmessung von Zeitlängen usw.

Die qualitativ bestimmte Realität, welche so das Erlebnis ausmacht, ist nun Strukturzusammenhang. Er verläuft zwar in der Zeit; sie wird als ein Ablauf erfahren; die Zeitverhältnisse in ihm werden aufgefaßt: aber dasjenige, was in diesem Strukturzusammenhang an diesem Verlauf, obwohl vergangen, als Kraft in der Gegenwart gleichsam fortbesteht, erhält hierdurch einen eigenen Charakter von Präsenz. Das Erlebnis ist eine dynamische Einheit, obwohl es einen Verlauf ausmacht, und zwar nicht nur objektiv, sondern in unserem Bewußtsein. Dies Wort (Präsenz) bezeichnet, (daß) das, was als ein Bestandteil des Strukturzusammenhangs, der das Erlebnis bildet, der Vergangenheit anheimgefallen ist, aber als Kraft in die Gegenwart hineinreichend erfahren wird, hiernach zu der Gegenwart in unserem Erleben ein eigenes Verhältnis hat, nachdem es in sie einbezogen wird: ein anderes Verhältnis als das, welches der Erlebnislage der Gegenwart

fremd gegenübersteht, oder das, durch andere Erlebnisse getrennt, doch in seinem Einfluß auf die Gegenwart wirkend von uns erlebt wird. Aber diese Präsenz, dieser Charakter einer dynamischen Einheit, ja selbst dies Bewußtsein einer solchen ist doch nur die Folge einer Eigenschaft des Strukturzusammenhangs, welche erst das Erlebnis konstituiert. Und welche ist diese?

Ich erfahre den Tod einer Person, so entsteht in mir ein heftiger Schmerz; und nun entsteht ein Ausdruck desselben in Worten, an andere, oder ein Willensentschluß, der sich irgendwie auf diesen Tod bezieht. In dem Strukturzusammenhang dieser Vorgänge sind die Teile des Verlaufs miteinander verbunden durch die Einheit des Gegenstandes. Aber wie diese zwar eine Bedingung für die Einheit des Erlebnisses ist, grenzt sie dieselbe doch nicht gegen andere Erlebnisse ab. Abermals fragen wir: worauf beruht diese Abgrenzung des Erlebnisses?

Das Erlebnis ist bestimmt durch Präsenz und qualitativ bestimmte Realität. Hierbei ist das Qualitative im Erlebnis etwas ganz anderes als an einem Naturding; an diesem wird die Qualität in einer Beziehung zu dem <dessen Qualität> sie ist, aufgefaßt: im Erlebnis ist nur diese qualitativ bestimmte Realität und nichts ist für uns dahinter. Das ist eben die ganze Realität des Erlebnisses. So wird etwa zunächst ein Gemälde von Dürer, das die vier Apostel darstellt, wie es in der Münchener Galerie dasteht, für mich ein Erlebnis. Alle anderen männlichen Figuren usw. Ich darf aber nicht sagen, daß in diesem Bilde oder gar in dem, was ich als das Bedeutende heraushebe, das ganze Erlebnis liege. Dieses faßt die Lokalisation usw., kurz die ganze Realität, die das Erlebnis ausmacht, in sich. Was ich in der Apperzeption des Erlebnisses heraushebe, ist ein Teilausschnitt, ja es kann schon eine Deutung sein. Schmerz über den Freund: war es so? — Das Erlebnis endet, indem ich den Raum verlasse; das Vergegenwärtigen schwindet, da mir jemand begegnet usw. Ich kann aber wieder hingehen. Es ist nur eine Erweiterung dieses Erlebnisses, wenn der Besuch sich wiederholt. Hier bildet sich eine eigene Beziehung. Bei meinem letzten Besuch ist in dem Erlebnis die Fülle aus den früheren. Die älteren Erlebnisse sind zusammengegangen in eine stärkere Einheit in sich. Sie haben einen eigenen Bezug zum Gegenwärtigen. Wenn ich eine Person wiedersehe, so kann ich das Gefühl haben, als wäre ich gar nicht von ihr getrennt gewesen. So innerlich und eigen ist der Bezug. Und die Erlebnisse verhalten sich wie in einem Andante einer Sinfonie Motive auftreten, sie werden entwickelt (Explikation), und das Entwickelte wird zusammengenommen (Implikation). Die Musik spricht hierin die Form eines reichen Erlebnisses aus. Wie getrennt auch die Einzelerlebnisse sind von Besuchen der Galerie: in ihnen expliziert sich etwas, und schließlich ist die ganze Fülle des letzten Erlebnisses da, in welcher eine Implikation, ein Zusammennehmen sich realisiert und nun das volle Erlebnis konstituiert.

Über das dichterische Erlebnis.

Er hat eine größere Leidensfähigkeit. Vertieft sich in diese Leiden, fixiert sie, macht sie zu dauernder Stimmung. Eben hierdurch wird er fähig, andere Menschen durch die Auflösung in der Ruhe zu befreien. — Die musikalischen Erlebnisse. Beethoven usw. Andererseits die Freude des Schaffens.

Es gilt nun, uninteressiert zu den Erlebnissen sich zu verhalten. Das ist ebenso in Philosophie usw. wie in Dichtung. Uninteressiert heißt unpersönlich. Christus am Kreuz, der das Bewußtsein hat, daß der Tod in seiner Mission von Gott her enthalten sei, verhält sich unpersönlich. Also ist Uninteressiertheit nicht nur eine Eigenschaft des Eindrucks, sondern auch im Erlebnis des Schaffenden. So wird Kant berichtet.

In der Loslösung des Phantasievorgangs von der Gelegenheit liegt Loslösung vom Persönlichen.

*

STRUKTURPSYCHOLOGIE

Die Lokalisation der psychischen Vorgänge im Zusammenhang der Struktur nach dem in diesem bestehenden Verhältnis des Ganzen zu den Teilen.

Wir bringen unbefangen die durch ihre Ausdrücke festgelegten Erlebnisse in einen Zusammenhang, in dem der Aufbau derselben zu Erinnerungszusammenhang, Lebensführung, Totalität des Lebens vollzogen wird. Illusion, Aufhebung derselben, Fortgang von Leidenschaft zu Vernunft usw. Dieser Aufbau ist da, wenn Dichtung, Gespräch über Lebenserfahrung, Lebensphilosophie usw.

Dieses ist älter, natürlicher usw. als der Fortgang zur Psychologie. Das Erlebnis erhält einen Ausdruck. Dieser repräsentiert es in seiner Fülle. Er hebt Neues heraus. Er findet statt ohne psychologische Begriffsbildung und fordert sie gar nicht.

Ich bezeichne dann den Gegenstand eines Erlebnisses, das Zustand von Subjekt über Objekt im positiven Sinn ist, als Wert; Zustand von Subjekt <in> Richtung auf Objekt, als Zweck. So entsteht eine Terminologie, welche mit Empfindung, Gefühl usw. nichts zu tun hat. Es ist die Bewegung von Auslegung von Objektivierungen des Erlebten, in denen das Objekt eine positive Bestimmung <erhält>. Wir bewegen uns nicht in der Sphäre der Empfindungen, sondern der Gegenstände, nicht der Gefühle, sondern Wert, Bedeutung usw.

Ich erlebe, daß in meinem Bewußtsein irgend etwas durch seine Intensität im Bewußtsein hervortritt. Das was an einer Stelle des Seelenablaufs besteht, ist auch da vorhanden. Ich habe Schmerz über den Tod meines Neffen; ich bleibe dabei im Raum lokalisiert, im Zeitverlauf orientiert. Dieses mache ich nun durch Introspektion zum Gegenstand meiner Beobachtung. Kann ich eine Wissenschaft darauf gründen? Will ich diese Beobachtung in Worten ausdrücken, so gehören diese einem vielfach bedingten Sprachgebrauch an. Die Beobachtung selbst ist durch die Fragen, die ich stelle, bedingt. Wenn ich

mich oder andere frage, ob der ästhetische Eindruck eines Gebirges Einfühlung enthalte, so ist diese schon sogleich da. Die Beobachtung zeigte Übergänge irgendwie ausgedrückter Zustände wie Gefühle usw. zueinander. Ferner: Über diese Erlebnisklassen kann ich nicht aussagen: ist etwa Empfindung das bestimmte Gefühl, Gefühl immer nur eine unbestimmte Empfindung? Daher und aus anderen Gründen sind die Grenzen zwischen den erlebten Zuständen unsicher. Gibt es Gefühle, die ohne Beziehung auf einen Inhalt sind? Ist Haß ein Gefühl oder ist auch Antrieb darin? usw.

Sonach kann nur eine andere Methode weiter führen. Sie geht durch ein Mittelglied. (Und sie ist darauf gerichtet, eine Grundeinteilung für weitere Zwecke zu gewinnen.)

Aus dem Erlebnis entstehen die Ausdrücke desselben. Sie sind in der Literatur usw. In diesen Ausdrücken ist jedesmal eine Beziehung von Subjekt und Objekt enthalten. In der Sprache treten sie auf als: Anschauung oder Begriff (Beurteilung) vom Gegenstande, Gefühl über, Intention usw. zu oder auf.

In jedem dieser Ausdrücke ist eine Relation Subjekt zu usw. enthalten, die zwischen einem Zustand des Subjekts und dem Gegenstande besteht. Das ermöglicht weiter den Objektivierungsvorgang, nach dessen Vollzug die durch positiven Wert oder positives Urteil oder Willensrichtung bezeichneten Gegenstände da sind. Andererseits entstehen die Beziehungsweisen, die ich als Wirklichkeit, Gesetz usw., Wert, Handlung usw. bezeichne. Indem ich nun die verwandten so bezeichneten Gegenstände, die Ausdrücke, Relationsweisen, die an den Gegenständen auftreten, zusammenstelle, entdecke ich ein verwunderliches Verhältnis. Diese Relationsweisen, wie sie an verschiedenen Gegenständen auftreten, sind in großen Gruppen dieselben; diese Gruppen (können wir) jedesmal um einen Typus gruppieren, und dieser Typus und das ihm Zugeordnete ist genau gegen einen anderen Typus abgegrenzt. So kann, während an den Erlebnissen eine feste Abgrenzung nicht aufstellbar war, diese an den Ausdrücken und den Objektivierungen aufgezeigt werden.

Ich nenne nun Struktur die Beziehung, die zwischen Bestandteilen in einem Erlebnis ist. Typus ist die einfachste Art, in der das Erlebnis in einer Gruppe strukturiert ist. Das so Strukturierte tritt dann in weitere Strukturverhältnisse, und diese bilden schließlich einen Schematismus, eine Lokalisation, die im psychischen Ablauf, der die Lebens-einheit bildet, stattfindet.

Dieses indirekte Verfahren, das durch den Ausdruck hindurchgeht, ist in gewissen Grenzen von Brentano und Husserl angewandt worden. Brentano geht auf Mill zurück, der auf Comte zurückweist: den großen Kritiker der introspektiven Methode. Aber die reinliche Durchführung hängt ab von der Einsicht in: Ausdruck, Verstehen, Struktur, Funktion, Verhalten (Beziehung).

Die drei Gruppen sind durch die in ihnen auftretenden Kategorien erst klar unterschieden. Diese Kategorien sind abstrakte Begriffe, die sich auf ein Lebendiges beziehen, das einwandfrei Beziehung ist, das dann als Funktion bezeichnet werden kann, sofern es mit den anderen Grundbeziehungen in einer Beziehung zum Ganzen steht. Ver-

halten ist ein Ausdruck, der erst . . . fordert. Ausgeschlossen ist der Gegensatz Kants von Form und Inhalt. Es wäre eben so angemessen und unangemessen, diese Beziehungen als auf ein Inhaltliches gegründet anzusehen.

*

Bedeutung als Kategorie des Lebens.

Bedeutung des Lebens ist Einheit von Zusammenhang der Teile und Wert des einzelnen. Diese Einheit liegt in der Natur des Lebens. So ist Bedeutung eine aus dem Leben selbst gewonnene Kategorie. Sie ist also nicht eine ästhetische Kategorie, wenn auch die Kunst auf ihr beruht. Beweis: Niemand kann sich dieser Betrachtungsweise entziehen.

Immanenz der Bedeutung in dem, dessen Bedeutung es ist. Bedeutung der Lebensverhältnisse. Natürliche Auffassung. Wie hätte Goethe anders verfahren können!

✱

Treten wir aus der Jagd nach Zielen heraus, ruhesam, <blicken> in unser Leben zurück, so erscheinen seine Momente usw. bedeutsam. Dieses ist die natürliche Ansicht des Lebens. In dem Dichter tritt diese Auffassung gesteigert hervor. Er erfaßt die Bedeutsamkeit des Lebens. Indem der Dichter von dem, was er gewahrt, nicht zum Handeln angeregt wird, wird die Menschenwelt ihm bedeutsam. Die Bedeutung eines Geschehnisses liegt darin, daß seine ursächliche Verkettung zugleich Erzeugung eines Wertes ist. Für den handelnden Menschen liegt der Wert in einem Ziel, für den dichterischen ist er in jedem Lebensmoment. In der Jugend fällt zusammen Leben und dichterische Auffassung, sie kann noch planlos sein. Tritt dann folgerichtiges Tun ein, dann trennt sich beides. Meist verschwindet dann die poetische Kraft. In Goethe verstärkt sie sich als eine vom Handeln getrennte Betrachtung. Daher muß er sich zurückziehen aus dem Leben, um zu dichten. Um so stärker aber scheint dann in der Betrachtung die Bedeutsamkeit jedes Lebensmomentes. Wer nur dichtet, bleibt Schwärmer. Wer handelt, in dem wird die Poesie eingeschränkt.

*

Zusammenhang der Poetik von der Bedeutungslehre aus.

Indem wir das Tragische oder das Komische zum Problem machen, sieht man, wie ohnmächtig jede abstrakte Wertlehre für das Verständnis der Dichter ist. Es handelt sich nicht um Abschätzung von Werten, sondern um die inneren (Struktur-) Beziehungen derselben untereinander und zu dem Individuum als einer Totalität und dem Leben als einer solchen. Nicht Abschätzungen, nicht Unterordnungen, sondern lauter Verhältnisse, die in den inneren realen qualitativen Relationen von Teilen zum Ganzen liegen. Der Hauptbegriff ist hier die qualitative Relation, wie sie in der qualitativen Bestimmtheit des Erlebnisses fundiert ist.

Besonders wichtig ist nun, daß in der Erinnerung das Erlebnis zur

Einheit zusammengefaßt wird und zu anderen Erlebnissen im Ganzen des Lebens Beziehung <gewinnt> = Bedeutung. Die Bedeutung des Lebens setzt Poesie, Religion, Philosophie in innere Beziehung. Das *l'art pour l'art* wird hier widerlegt.

Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe
veröffentlicht in der Monatsschrift „Die Deutsche Rundschau“ XVIII. Jahrgang, Augustheft 1892, S. 267–303.

S. 247, Zeile 11: Heinrich von Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, 1886. Dies Buch — H. von Steins Habilitationsschrift — ist von Dilthey angeregt (ebenda Vorwort S. IV, vgl. einen Brief Diltheys an den Grafen Paul Yorck, Juni 1884, Briefwechsel Dilthey-Yorck S. 44)

Das Problem der Religion.

Das Fragment stammt — wie die Vorrede dieses Bandes, die Dilthey als Einleitung zu der Sammlung entwarf — aus dem Spätsommer 1911, als Dilthey gleichzeitig mit der Vorbereitung der Sammlung seiner systematischen Abhandlungen an einer neuen Ausgabe seiner Schleiermacher-Biographie arbeitete. Er schrieb damals, vier Wochen vor seinem Tode — 2. September 1911, Mieders im Stubeital — dem Herausgeber: „Um die Sammlung zu arrondieren, will ich eine kurze Einleitung und einen Aufsatz über Religion hineingeben, der bei Gelegenheit des Schleiermacher in mir entstanden ist und den ich in der Hauptsache hier schreibe. So wird der Titel „Die geistige Welt“ ganz mit dem Inhalt übereinstimmen, und der Inhalt wird ein Ganzes bilden.“ Der Aufsatz liegt nur in einer Niederschrift vor, von Diltheyseigner Hand, und ist nach dieser Handschrift — C. 102, fol. 50–69 — hier abgedruckt. Jedoch ist nur der geschichtliche Teil — S. 288 bis S. 302 — zum Abschluß gekommen. Die Handschrift geht von diesem Teil ohne Einschnitt, in fortlaufender Paginierung, zu dem systematischen Teil über, den neuen Einsatz nur durch eine I kennzeichnend, bricht dann aber nach wenigen Seiten ab. Die einzelnen Stücke dieses Teils — die drei ersten, von Dilthey nummerierten, und die beiden folgenden über Religion als „seelischen Zusammenhang“ und über „Anthropologie“ — fangen jedes auf einer neuen Folioseite an, so daß die Seiten von I an zwar weiter fortlaufend paginiert, aber z. T. nur mit wenigen Sätzen beschrieben sind. Die Handschrift bricht da ab, wo die Abhandlung mit dem Problem des Zirkels der geisteswissenschaftlichen Begriffsbildung in den Gedankengang eintrat, den Dilthey in der Abhandlung über das Wesen der Philosophie (V, S. 339) durchgeführt hatte. Und wo zugleich durch die Wendung, daß „die anthropologische Forschung der Dichtung benachbart ist“, der Zusammenhang seiner Gedanken auch in diesem Zuge zur Poetik und Hermeneutik, der ihn von früh an leitete, sich geltend macht. So greifen hier die oben auf Seite 313 in den Anmerkungen des Herausgebers zur „Poetik“ abgedruckten Fragmente ein, die bei der Umarbeitung dieser Schrift 1907/08 entstanden sind. An dieses Ende unseres Bandes schließt sich dann der nächste Band der Ausgabe an.

S. 290, Anm. Von dem hier als Anmerkung abgedruckten Stück steht im Manuskript der erste Absatz im Text des Aufsatzes, während das folgende Stück (S. 292, Anm. Abs. 2) auf einem besonderen Blatt geschrieben ist; der Absatz bildete anfänglich den Einsatz des Fortgangs; während der Niederschrift stellte ihn Dilthey, die Disposition verändernd, zurück mit der Bemerkung: „später zusammen mit dem Blatt“, auf dem er das andere in der Anmerkung abgedruckte Stück skizziert hatte.

S. 301, Zeile 7: Dilthey hatte zuerst als Relativsatz zu *Mystik* geschrieben: *die eben aus diesem Erlebnis Christi selbst wie aus der visionären Erfahrung des Paulus, den Ekstasen der Einsiedler zusammenfloß mit der neuplatonischen Aszese* usw.; er verbesserte dann den Anfang in: *in der das Erlebnis*, strich aber nur die vier ersten Worte aus. So mußte die Stelle vom Herausgeber geändert werden.

Abs. 2: Als Randbemerkung Diltheys ein Hinweis auf Ed. von Hartmann, ebenso zu

Abs. 3: „Beispiel Pascal“, und zu

S. 303, Abs. 2: „Vgl. meine Auseinandersetzung mit Husserl“.

S. 304 f.: Die Nummern II und III sind vom Herausgeber eingefügt. In dem letzten Fragment („Anthropologie“) findet sich, ehe es abbricht, noch ein Satz, der vom Herausgeber fortgelassen ist: „Ich erläutere dies an Grillparzers antiken Dramen; diese stellen jede Veränderung des seelischen Zustandes von innen oder in äußerlicher Bedingtheit lückenlos dar, ebenso Racine und Goethe.“

NAMENREGISTER¹

- | | | | |
|--------------------------|---------------------------|----------------------------|-----------------------------|
| Addison 115, 255 | Buffon 256 | Eckehart 295 | Gerard 258, 261 |
| Aeschylus 136, (194), | Burke 257 f., 261, 272 | Eckermann 134 A., | Gervinus 269 |
| 234, 239 | Byron 93, 132, 138, | 136 A., 180 f., 187, | Gluck 256 |
| Alarcon, Juan Ruiz | 166, 212 | 217 | Goethe 91, 93, 98, |
| de 219 | | Elisabeth v. England | 100 f., 103 f., 106 f., |
| d'Alembert 257 f. | Calderon 227 | 136 | 113 ff., 119 ff., 128, |
| Alexander, Hellenist | Campe 75 | Emerson 294, 298, | 130, 132 ff., 150 f., |
| 247 | Carlyle 174, 180, 212, | 302 | 154, 165 f., 178 ff., |
| Alfieri 93, 132, 138, | 291 A., 294, 298 | Erasmus 286 | 187, 193, 200 f., 206, |
| 182, 211 A. | Cäsar 33 | Ernesti 103 | 211 A., *212, 216 ff., |
| Altenstein 87 | Cervantes 97, 136, | Euler 248, 250, 252, | *217, 221, 224 f., 227, |
| Althaus 135 A. | 237, 284 ff. | 270 | 231, 237, 240, 242 f., |
| Anaxagoras 310 | Chamisso 136 | Euripides 137, (194) | 246, 258, 265, 269 f., |
| Anesidemus 304 | Cicero 247, 249 | | 273, 276, 280, 286, |
| Ariost 237 | Comenius 74, 76 f. | Fechner 7, 53, 90, 97, | 295, 311, 319, 321 |
| Aristoteles 1, 5, 53 f., | Comte 230, 318 | 133, 153 A., 155, | Goncourt 246 |
| 91, 103, *109—113, | Cornelius, der Maler | 155 A., *157 ff., 188 ff., | Gontscharof 100, 181 |
| 114 f., 119, 128, 130, | 104, 245 | 195, 229, 232, 257, | Gottsched 103, 112 |
| 138, 195, 209, 218, | Corneille 106, 112, | 260 ff., 272 | Gozzi 217 |
| 222, 226, 247, 309 | 136, 284 f. | Fénelon 293 | Greene 112 |
| Arnauld 293 | Cromwell 291 A. | Ferdinand v. Aragon | Griesinger 94, 227 |
| Arnim, Romantiker | | 234 | Grillparzer 321 |
| 195, 241 | Dante 93, 96, 137, | Feuerbach, Anselm | Grimm, Jakob 302 |
| Arnold 301 | 164, 214, 286 | 245 | Günther 106 |
| D'Aubignac 248 | David 104 | Fichte 19, 24, 34, 53, | Gustav Adolph (von |
| | Delaroche 104 | 268, 294 f., 300, 304 | Schweden) 291 A. |
| Bach, Joh. Seb. 271 | Demokrit 91, 138 | Fielding 104 | |
| Bacon 56, 76, 115 | Descartes 56, 106, | Flaubert 98, 134, | Hamann 120 f., |
| Bain 56, 61 | 112, 115, 248 f. | 134 A., 241 | 121 A., 293 |
| Balzac 97, 104 f., 133, | Deussen 302 | Forster 135 A. | Harris 257 f. |
| 133 A., 219, 243 ff. | Dickens 93, 97, 104 f., | Fouqué 136 | Hartmann 256, 321 |
| Basedow 77 | 132, 134 f., 135 A., | Fränkel 257 | Hauff 193 |
| Batteux 257 f. | 137, 174, 211 f., 214 f., | Fränzel 307 | Hebbel 246 |
| Bauer 298; 302 | 220, 240 f., 283 | Franz von Assisi | |
| Baumgarten 248, 252 | Diderot 104, 237, | 291 A., 295 | Hegel 67, 103, 118 f., |
| Bencke 18, 18 A., | 256 ff., 286, 309 | Freytag, Gustav | 123, 204, 207, 213, |
| *29 f., 56, 60 | Diesterweg 75 | 197 A., 203, 222, | 268 f., 294, 298, 302 |
| Berger 295 | Dietrich, A. 302 | 223 A., 233 f., 238, | Hegelianer 23, 229, |
| Blackwell 121 | Diomedes, Hellenist | 284 | 268 |
| Boccaccio 122, 241 | 247 | Friedrich (II.) der | Helmholtz 7 |
| Boileau 103, 113, 195, | Donatello 245, 285 | Große 128, 153, 239 | Helvetius 67 |
| 242, 248 | Donders 171 A. | Fries 294 | Hempel 178 A., 181 |
| Brentano, Clemens | Dubos 115, 257 f., | Fröbel 74 f., 77, 274 | Hemsterhuys 253 |
| 195 | 267 | | Henle 274 |
| Brentano, Franz 318 | Dürer 246, 284, 316 | Galilei 90 | Herbart 2 f., 29, 32, |
| Buckle 67 | | Gallait 104 | 35, *41 f., 45 f., *48 ff., |

¹ Das Zeichen * ist den Hauptstellen beigesetzt. — A. bedeutet Anmerkung.

- 56, 59f., 73f., 77f., 90, 156, 232, 256
Herbartianer 24, 190
Herder 114f., 119, *120f., 121A., 157, 204, 258, 267, 293
Hermogenes 247
Herrnhuter 294 (297)
Hobbes 255
Hobbes 115
Hogarth 252, 258
Hölderlin 295
Home *257—262, 263, 272, 278
Homer 121, 154, 164, 238, 247
Horaz 91, 138, 247
Hugo, Viktor 214, 216f.
Hülßen 295
Humboldt, Wilhelm von 67, 72, 87f., 103f., 109, 114, 122, 201, 223
Hume 5, 12, *31, 32f., 48, 52f., 141, 165, 257, 259
Hummel (Musiker) 134
Husserl 318, 321
Hutcheson 257f., 261

Iffland 107
Isabella v. Kastilien 234

Jacobi 19
James, William 293, 293A., 302
Jean Paul (Richter) 158, 180, 215
Jesus 291, 301

Kallistratus 247
Kant 1, 3, *5f., 9, *12—19, 21f., 25, 28, 34, 38f., *40f., 44, 46, 48f., 53, 61, 65, 71, *118ff., 118A., 122, 157, 188, 254, 258f., 261, 263, 268, 292, 294, 304, 310, 317, 319
Kantianer 5
Keller, Gottfried 245
Kepler 248
Kingsley 174
Kleist, H. v. 49, 182, 218
Kolumbus 234
Körner 103
Kotzebue 107

Lachmann 103
Lavater 293
Lazarus 145A., 227
Leibniz 83, 145A., 153, *248—254, 255, 270, 294
Lélut 91
Lenbach 283
Lessing 103, 106, 112ff., 122, 156A., 200, 210, 211A., 218, 225, 241, 242, 246, 248, 253, 256ff., 267f., 278, 291f., 298, 309
Linné 256
Lionardo 243, 246, 284
Locke 71, 115, 165, 249, 254, 257, 292
Lommatzsch 196A.
(Pseudo-)Longinus 247
Lope de Vega 112, 234f., 239, 280, 285
Lorrain, Claude 136, 255
Lotze 20, 34, 46, 48, 53, 90, 116, 256
Lubbock 206A.
Ludwig, Otto 101, 122, 123A., 127, 182, 185, *203, 218, 238, 246, 270
Luther 291A.

Macaulay 174
Maimon 304
Marlowe 112, 245, 274, 280, 285
Masaccio 285
Meier (Ästhetiker) 248, 252
Melanchthon 83, 86
Menander 247
Mendelssohn 248, 257
Menzel 104
Meyer, Johann Heinrich (Maler) 104
Meyer, Konrad Ferdinand 165, 241
Meynert, 150, 150A.
Michelangelo 271, 274, 279, 284f.
Mill, John St. 112, 318
Milton 93, 96, 164
Molière 105f., 194, 195, 220, 224
Montaigne 128, 212, 249
Montesquieu 67, 153, 258, 267

Moreau 91
Moritz, Ph. 103, 119
Mosso 171A.
Mozart 133, 271
Müllenhof 302
Müller, Joh. 178f., 273
Müller, Kanzler 135A., 217
Müller, Max (Sprachforscher) 132, 302
Musset 245

Napoleon 134
Neander 301
Nicolai 107
Niemeyer 57, 60
Novalis 211A., 294, 298

Oldenberg, H. 302
Örstedt 265

Pascal 65, 293 321
Paulus 321
Perikles 264
Pestalozzi 59, 74f., 77, 88, 274
Phidias 247, 310
Philostratus 247
Pietisten 291A., 292f., 294, 297
Pinel 91
Plato 1, 17, 22, 53, 74, 91, 122, 138, 267, 306, 310
Plotin 247
Plutarch 247
Polyklet 247
Purkinje 273

Quäker 291A.

Rabelais 286
Racine 106, 136, 239, 321
Rählmann 171A.
Rameau 257f.
Raphael 105, 130, 147f., 271, 279, 284f.
Reid 257
Reinhold 5
Rembrandt 220, 225, 255, 284
Renaudin 91
Ribot 312
Richardson 237, 252
Ritschl, A. 299, *300ff.
Rochow 79
Ronsard 248
Rousseau 66, 75, 77, 87, 93, 104, 132, 137, 166, 212, 217, 237, 256, 258, 286

Rubens 137
Rumohr 269
Ruysdaël 255

Salzmann 75
Sand 245
Scaliger, Joh. Just. 226, 236, 247, 269
Shadow 104
Schelling 67, 103, 117ff., 200, 268, 294f., 298
Scherer 156, 197f.
Schiller 91, 98, 101, 103f., 106f., 113ff., *117ff., 128, 135, 137, 156, 172, 177, 181, 185, 188, 195, 201, 211f., 216ff., 228, 237, 240, 242, 246, 256, 258, 269, 272, 285, 295
Schlegel, August Wilhelm 103, 114, 116, 118, 121f., 242
Schlegel, Friedrich 103, 114, 116, 121f., 233, 236, 240, 269, 294, 298
Schleiermacher 16ff., 24, 34, 56, 61, 103, 116, 122, 124, 196, 268, 291A., 294f., *295—300, 301, 306, 311, 320
Schliephake 23
Schnaase 269
Schopenhauer 5, 5A., 18, 31, *34—39, 91, 119, 138
Schumann (Musiker) 246
Schwarz, Pädagog 57, 60
Scott, Walter 165, 218
Semler 291A., 294
Semper *244, 244A., 246, 256, 265, *269f., 273, 276, 279
Seneka 91, 235
Shaftesbury 115, 255, 260
Shakespeare 97, 112, 115, 123, 127f., 132, 136, 154, 174, 180, 188, 194f., 203, 207f., *211f., 220f., 224, 227f., 230f., 234f., 237ff., 243, 258, 262, 270, 274, 276, 284ff., 295
Smith, Adam 32, 257f.

21*

Smollet 220	Strauß, D. F. 298, 302	Usener, H. 302	Winckelmann 233, 236, *267 f.
Sokrates 74, 91, 126, 274	Sulzer 248	Vahlen 209 A., 218 A.	Wittkowski 171 A.
Solger 213, 268	Süvern 72, 87 f.	Verrocchio 285	Wobbermin 293 A.
Sophokles 136, (194)	Swift 237	Virgil 247	Wolf, Fr. Aug. 87, 103, 109, 114
Spencer 56, 61	Taine 243	Vischer 96, 228, 268 f.	Wood 257
Spielhagen 219, 223	Tetens 258	Voltaire 153, 194, 239, 286	Wundt, W. 145 A.
Spinoza 2, 22, 248, 255, 295, 306	Thakeray 284	Vorbrodt 321	
Stahl 17	Themistokles 33	Wagner, Richard 138, 181, 239, 244, 246, 279	Yorck von Warten- burg, Graf 307, 320
Stein, Frau von 227	Tieck, Ludwig 197	Waitz 6, 19, 56, 60, 205 A., 206 A., 210 A.	Young 115, 257
Stein, Heinrich von 181, 247 f., 320	Tolstoi 286	Webb 257	Zeller 273, 298, 302, 307
Stein, Lorenz von 70	Trapp, Pädagog 57, 60	Weber, Wilhelm 90	Zimmermann 116, 256
Steinthal 145 A.	Trollope, Antony 183	Weisse 213	Zola 241, 243, 286
Stoiker 260	Turgenjeff 134	Willmann 60, 70	
Sterne 104, 215, 237	Tylor 206 A., 210 A.		
	Unitarier 291 A., 298		

DATE DUE

B 3216 .D8 1914 v.6

Dilthey, Wilhelm, 1833-1911.

Wilhelm Diltheys gesammelte
Schriften

GENERAL

LIBRARY

GENERAL THEOLOGICAL SEMINARY



00030358